



كلية الفنون الجميلة

قسم التصوير

أثر التصوير الميتافيزيقي على الواقعية السحرية
في ألمانيا والولايات المتحدة

The Metaphysical Painting Effect on The Magic Realism' in Germany and U.S.A

رسالة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة

تخصص تصوير

مقدمة من الباحث

أشرف علي محمد

المدرس المساعد بالكلية

(بكالوريوس ١٩٩٤)

تحت إشراف

أ. د/ مصطفي أمين الفقي

أستاذ التصوير المتفرغ بالكلية

٢٠٠٥

اجامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة

قرار لجنة الحكم والمناقشة لرسالة الدكتوراه
الخاصة بالدارس / أشرف على محمد المدرس المساعد بقسم التصوير

أنه في يوم الاحد الموافق ١٠ / ٧ /٢٠٠٥ في تمام الساعة ١١صباحا وذلك بمبني كلية الفنون الجميلة بالقاهرة اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة :

أ.د/مصطفي الفقي أستاذ التصوير المتفرغ بالكلية ووكيل شئون التعليم والطلاب سابقاً **(مشرفا)**

أ.د/ نبيل مصطفي الأستاذ المساعد المتفرغ بقسم تاريخ الفن بالكلية **(عضواً داخلياً)**

أ.د/ محمد فؤاد تاج أستاذ التصوير المتفرغ بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية **(عضواً خارجياً)**

وذلك لمناقشة الدارس / أشرف على محمد المدرس المساعد بالكلية في الرسالة المقدمة منه وموضوعها :

"أثر التصوير الميتافيزيقي على الواقعية السحرية
في ألمانيا والولايات المتحدة "

للحصول على درجة الدكتوراه في الفنون الجميلة تخصص تصوير تحت إشراف الأستاذ الدكتور / مصطفي محمد أمين الفقي

وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا رسالته وقرأها كل منهم في وقت سابق ، وقرروا صلاحيتها للمناقشة ، وبعض العرض الشفوي ومناقشة الدارس علنياً وبعد الرجوع إلي اللوائح والقوانين للدراسات العليا

توصي اللجنة بمنح الدارس / أشرف على محمد المدرس المساعد بقسم التصوير بالكلية درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة تخصص تصوير

أعضاء اللجنة : **التوقيع**

أ.د/مصطفي الفقي

أ.د/ نبيل مصطفي

أ.د/ محمد فؤاد تاج



شكر وتقدير

الحمد لله على توفيقي في إتمام هذا البحث

يسعدني أن أتقدم بخالص شكري وتقديري إلي **الأستاذ الدكتور / مصطفي أمين الفقي** على تفضله بالإشراف على هذا البحث ، وعلى ما قام به من جهد وما أسداه لي من نصائح وتوجيهات أفادتني كثيراً ، كما أتوجه بخالص الشكر والتقدير إلي **الأستاذ الدكتور / نبيل مصطفي ، والأستاذ الدكتور / محمد فؤاد تاج** على تفضلهما بمناقشة الرسالة فلهما مني جزيل الشكروالتقدير.

كما أتوجه بخالص الشكر والتقدير إلي كل من ساعدني في إتمام وإعداد هذا البحث حتى يخرج بهذه الصورة .

ولا يفوتني أن أسجل عظيم شكري وكريم امتناني إلي أسرتي وأصدقائي وزملائي لتشجيعهم ومساندتهم الدائمة لي ، فلهم مني كل الحب والتقدير

والله ولي التوفيق

الباحث

محتويات البحث

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

جدول الأشكال :

ش(١١)	جورجيو دي كيريكو- **"عقل الطفـل"**- ١٩١٤ - The Child's Brain- زيت على توال-٨٠×٦٣سم - معـرض الفـن الحـديث سـتوكهولم The museum of Modern Art , Stockholm.
ش(١٢)	جورجيو دي كيريكـو- **"صـورة شخصـية لجـيلام أبـولينير"**- ١٩١٤ - Portrait of Guillaume Apollinaire - زيت على توال-٨١,٥×٦٥سم - مركز جورج بومبيدو ، باريس Centre Gearges Pompidou, Pairs .
ش(١٣)	جورجيو دي كيريكو- **"حلم الشـاعر"** -١٩١٤ - The Poet's Dream- زيت على توال-٨٩,٥×٤٠,٣سم - مؤسسة بيجي جيجينهايم ، فينسيا Peggy Guggenheim Foundation, Venice.
ش(١٤)	جورجيو دي كيريكـو -**"الشـاعر المجهـول"**- ١٩١٣ - The Poet's Uncertainty - زيت على توال-١٠٤×٩٢سم - صالة التيـت ، لنـدن Tate Gallery . London.
ش(١٥)	جورجيـو دي كيريكـو- **"الفيلسـوف والشـاعر"** -١٩١٤ - The Philosopher and The Poet- زيت على توال-٨٣×٦٦سم - المعرض الحديث ، جنيف . Modern Gallery Genav.
ش(١٦)	جورجيو دي كيريكو- **"البرج الأحمر"**- ١٩١٣ - The Red Tower - زيت على توال-١٠٠,٥×٧٣,٥سم - مؤسسة بيجي جيجنهايم ، فينسيا Venice Peggy Guggenheim Foundation, .
ش(١٧)	جورجيو دي كيريكو- **"أغنية الحب"**-١٩١٤ - Love Song -زيت على توال-٧٣×٥٩,٥سم - متحف الفن الحـديث نيويـورك The Museum of Modern Art , New York.
ش(١٨)	جورجيو دي كيريكو -**"فتح الفيلسوف"**-١٩١٤- The Philosopher's Conquest- زيت على توال-١٢٥×٩٩سم - مجموعة جوزيف وينتر بوثام Joseph -Winterbothom Collection.
ش(١٩)	جورجيو دي كيريكـو- **"عـرائس الشـعر المتنـاثرة"**-١٩٢٥- The Disturbing Muses- زيت على توال-٩٧×٦٧سم - متحف الفن الحديث نيويورك - The Museum of Modern Art , New York.
ش(٢٠)	جورجيو دي كيريكو- **"الأختان"**-١٩١٥- The Two Sisters-زيت علـى توال-٥٥×٤٦سم-المجموعة الفنيـة لمقاطعـة نـوردراين فسـت فـالين ، ديسلدورف Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen- Dusseldorf.

ش(٢١)	جورجيو دي كيريكو-"البرج الكبير"-١٩١٣-The Big Tower – زيت على توال -١٢٣,٥×٥٢,٥سم – المجموعة الفنية لمقاطعة نوردراين فست فالين ، ديسلدورفKunstsammlung Nordrhein - Westfalen - Dusseldof.
ش(٢٢)	جورجيو دي كيريكو- "الغموض والكآبة في الشــارع"-١٩١٤- Mystery and Melancholy of a Street – زيت علــى تــوال -٨٧×٧١,٥ســم- مجموعة خاصة -Private Collection.
ش(٢٣)	جورجيو دي كيريكو- "أحزان الرحيــل" – ١٩١٤/١٣ The -Anguish of Departing-زيت على توال- ٨٥×٦٩سم -قاعة عرض ألبرايت – نوكس – بوفولو. Albright - Knox Art Gallery , Buffolo .
ش(٢٤)	جورجيو دي كيريكــو- "الرحلــة المحفوفــة بالمخــاطر"-١٩١٣- The Anxious Journey- زيت على توال-١٠٧×٧٤سم – متحف الفن الحديث نيويورك The Museum of Modern Art , New York.
ش(٢٥)	جورجيو دي كيريكو- "كآبة الرحيل"- ١٩١٥ – The Melancholy of Departure- زيت على توال-٣٤×٥٠,٥سم – صالة التيت ، لندن Tate Gallery . London.
ش(٢٦)	جورجيو دي كيريكو- "لحن ثنــائي"-١٩١٥- The Duo، زيــت علــى توال-٥٩×٨٢سم – متحف الفــن الحــديث نيويــورك The Museum of Modern Art , New York.
ش(٢٧)	جورجيو دي كيريكو -"وقت الظهيــرة اللذيــذ"- ١٩١٦ – The delicate Afternoon – زيت على توال-٥٨×٩٥سم – مؤسسة بيجــي جيجنهــايم ، فينسياPeggy Guggenheim Foundation, Venice.
ش(٢٨)	كارلوكارا -"طبيعة صامتة مع مربــع"- ١٩١٧ – Natura Morta Con Squadra –زيت على توال-٦١×٤٦ســم – مجموعــة خاصــة ، مــيلان Private Collection , Milano.
ش(٢٩)	كارلوكارا- " عشيقة المهنــدس" -١٩٢١- L'amonte dell ingegner- – زيت على توال-٤٠×٥٥ســم- مجموعــة خاصــة ، مــيلان Private Collection , Milano.
ش(٣٠)	كارلوكارا- "تاكر الجميل " -١٩١٦- Antegraziose- – زيت على توال- ٥٢×٦٧سم – مجموعة خاصة ، ميلانPrivate Collection , Milano.

ش(٣١)	كارلوكارا- "عروس الشعر الميتافيزيقية"- ١٩١٧ - The Metaphysical Muse - زيت على توال-٦٥×٨٩سم - مجموعة د أميليو جيسي، ميلان Collection ,Dr Emilio Jesi, Milano.
ش(٣٢)	جورج موراندي- "طبيعة صامتة"-١٩١٦- Natura Morta- زيت على توال-٥٧,٧×٨٢,٥سم - متحف الفن الحديث نيويورك The Museum of Modern Art , New York.
ش(٣٣)	جورج موراندي - "طبيعة صامتة"-١٩١٨- Natura Morta زيت على توال - ٥٠ × ٦٠ سم - مجموعة ريكاردو جيسكر ميلان Collection Riccardio Jucker, milano .
ش(٣٤)	جورج موراندي- "طبيعة صامتة"-١٩١٨ - Natura Morta -زيت على توال - ٥٠ × ٦٠ سم - مجموعة ريكاردو جيسكر ، ميلان Collection Riccardio Jucker. Milano.
ش(٣٥)	جورج موراندي -"طبيعة صامتة"-١٩٤٠- Naturs Marta- زيت على توال- ٥٤ × ٦٤ سم - مجموعة بيترو روسيني ، تورينو Collection Pietro Rossini . Torino .
ش(٣٦)	جورج موراندي- "طبيعة صامتة"-١٩٢٤ - Naturs Marta- زيت على توال-٧٠×٦٨سم - مجموعة خاصة Private Collection .
ش(٣٧)	جورج موراندي- "طبيعة صامتة"-١٩١٨ - Natura Marta- زيت على توال- ٧٧× ٨٢ سم - لينجراد, متحف الارميتاج .Leningrado Museo dell. Ermitage .
ش(٣٨)	فريدل إيلمان-"صورة شخصية مع فرشاة الألوان"-١٩٣٢- Selbstbildnis in der Malkutte- زيت على توال- ٥٥×٧٤سم-المجموعة الفنية لمدينة أوجسبرج Sommlungen, Kunsthalle Augsburg .
ش(٣٩)	فيلهلم لاخنت- "امرأة مع وردة حمراء"- ١٩٣٦- Frou mit Rose - زيت على خشب- ٧٤×٩٢سم - مجموعة خاصة Private Collection .
ش(٤٠)	إيرنست توماس- "غرفة السطح العلوي"-١٩٢٦- Dachbaden - زيت على توال- ٨٨×٩٩سم- متحف شبرنجل ، هانوفرا .Hannover Sprengel Museum .

ش(٤١)	فرانتس راديتسفل- "**مصرف عند بيتر سون**"- ١٩٢٧ - Siel bei Petershorn- - زيت على توال ملصوق على خشب - ٧٩,٥×٨٥سم - مجموعة خاصة Private Collection .
ش(٤٢)	فرانتس راديتسفل- "**ميناء الشحن والبحار الأصفر**"- ١٩٢٧- Hafen mit der cap Populania und gelbem Matrosen - زيت على توال- ٨٠×٨٥سم -مجموعة خاصة Private Collection .
ش(٤٣)	كارل جروسبرج-"**رؤية مصورة ، غلاية البخار مع وطاويط**" -١٩٢٨- Troumbild :Domplkessel mit Fledermous - زيت على توال- ٦٦×٥٥سم - مجموعة خاصة - بون Private Collection . Bon.
ش(٤٤)	جورج جروستس -"**الآليات الجمهورية**"- ١٩٢٠- Republican Automotons - ألوان مائية وريشة وحبر شيني على كرتون- ٤٧,٣×٦٠سم - متحف المتروبوليتان للفنون ، نيويورك. The Metropaliton of Art , Now York .
ش(٤٥)	هنريش ماريا دافر نجهاوزن-"**صمام التحكم**"- ١٩٢٠/٢١- Der Schieber- -زيت على توال- ١٢٠×١٢٠سم - متحف الفن ، ديسلدورف. Kunstmuseum Dusseldorf .
ش(٤٦)	إنطوان ريدرشيدت- "**المنزل رقم ٩**" -١٩٢١- Das Hous Nr9 - زيت على توال- ٥٥×٦٦سم - مجموعة خاصةPrivate Collection .
ش(٤٧)	كارل فولكر- "**الصناعة**"- ١٩٢٣- Industriebild - زيت على توال- ٩٣×٩٣سم - قاعة الفن ، بمدينة مورتيزبرج . Staotliche Galerie, Moritzburg .
ش(٤٨)	هنريش هورلة- "**المشوهين الثلاثة / رجال آليون**"- ١٩٣٠ Drei in Voliden / Masc. Heinemann- -زيت على توال - ٥٠×١٠٠سم - مجموعة خاصة Private Collection .
ش(٤٩)	رودلف شليشتر- "**الأستوديو الدادي الموجود فوق السطوح**"- ١٩٢٠- Dada. Dachatelier - ألوان مائية ورسم بالريشة على ورق- ٦٣,٨×٤٥,٨سم - قاعة نيرندروف ، برلين . Galerie Nierendorf Berlin .
ش(٥٠)	الكسندر كانولدت- "**الصلب**"- ١٩١٩- Kreuzgang - زيت على توال - ٦٠×٥٠سم - مجموعة فرانك برابانت ، مدينة فيسبادن Smmlung Frank Brabant. Wiebaden .

ش(٥١)	رودلف ديشنجر– "تهديد (أستوديو)" –١٩٣٥– (Atelier) Bedrahung – زيت على توال– ٧١×٥٤سم – مجموعة خاصةPrivate Collection .
ش(٥٢)	فيلهلم شنرين برجر– "صورة عائلية" –١٩٢٥– Grobes Fameliembild – زيت على توال– ١٢٥,٥×٩٥,٥سم – قاعة عرض ستاد ، شتوتجارت Galerie der Stadt . Stuttgart .
ش(٥٣)	جورج شرميف– "هيدفج شرميف"– ١٩٢٢ –Hedwig Schrimph – زيت على توال– ٦٩×٥٠سم – قاعة الدولة للفن الحديث ، ميونيخ ,Munchen Stadtische Galerie in Lenbachhaus .
ش(٥٤)	كارلو مينزة– "عارية في غرفة"– ٢٨/ ١٩٢٩– Akt in Roum– زيت على توال –٨٣×١١٤سم – مجموعة خاصةPrivate Collection .
ش(٥٥)	كارل هوبوخ– "الأختان"– ١٩٢٣– Die Schwerstorn – زيت على توال– ٧٧×١٥٠سم – المجموعة التابعة للدولة بمقاطعة بافاريا, ميونخ ,Munchen Bayerische Staatsgemeilde Sammlungen .
ش(٥٦)	الكسندر كانولدت– "منظر سيبكيو "–١٩٢٤ – Ansicht von Subiaco – زيت على توال– ٦٠,٥×١٠٠سم – متحف الفن بمدينة ليبزج Museum der bildenden Kunste, Leipzig .
ش(٥٧)	فيلهلم رودلف–"والد الفنان"–٢٠/١٩٢٠Vater des –Kunstlers– زيت على توال –٩٣×٩٠١سم–المجموعة العمومية لقاعة الفن،دريسدن Staatliche Kumsammlungen ,Dresden .
ش(٥٨)	هانز جروندج– "صبية في المرسم"– ١٩٢٥– Madchen in Atelier – زيت على توال– ٦٦×١٠٥سم – المجموعة الفنية لقاعة الفن ، فيمار Weimer, Kunslsammlungen zu Weimar
ش(٥٩)	هانز جروندنج– "على حافة المدينة"– ١٩٢٦– Am Stadtrand - ألوان زيتية على توال– ٨٠×١١٨سم – المعرض الوطني ، برلين Nationalgalerie,Belin.
ش(٦٠)	فيللي ميللر هوف شميد– "بورتريه نسائي" –٢٣/ ١٩٢٤ Weiblichen Portrait - زيت على ورق مقوى– ٣٦,٣×٤٥,٥سم – مجموعة خاصة Private Collection.
ش(٦١)	أليس زومر– "رأس امرأة"– ١٩٢٥ – – Portrait Frauenkoph زيت على كارتون– ٢٣,٩×٤٨,٥سم – مجموعة مارفين وجانيت فيش مان The Marvin and Janet Fishman Collection .

ش(٦٢)	ألبرت برلكة- "السيد شبندلر" -١٩٢١- Herr Spindler - زيت على توال- ٤٨×٤٠سم - مجموعة خاصة لـ مارفين وجانيت فيش مان The Marvin and Janet Fishman Collection .
ش(٦٣)	رودلف ديشنجر-"عرائس متكملة الأعضاء (أستوديو)" - ١٩٣٥ - Gliederpuppe (Atelier) - زيت على توال- ٥٦×٤١سم - معرض شليشيتن ماير ، جرافين Galerie Schlichtenmaier , Grafenau .
ش(٦٤)	جورج شرميف- "فتاتان نائمتان"- ١٩٢٦ - Schlafende Madchen - زيت على توال- ٥٥×٨٥,٥سم - مجموعة خاصة Private Collection .
ش(٦٥)	جورج شرميف- "على السلم / في المساء"- ١٩٢٤/٢٠- Auf der treppe / Am Abend- زيت على توال- ٨٤,٥×٧٧سم - قاعة الفن متحف جيلزين كيرشن. Stadlisches Museum Gelsenkirchen.
ش(٦٦)	جورج شُرميف- "أم و طفل" -١٩٢٣ - Mutter and Kind - زيت على توال- ٤٧×٤١سم- مجموعة خاصة Private . Collection .
ش(٦٧)	كارلو مينزة- "أم مع أطفالها"- ١٩٢٥ -Mutter Mit Kindern - زيت على توال -٩٩×٦٠سم - متحف جامعة ماربورج , Marburg Unwersitats museum Marburg.
ش(٦٨)	كارلو مينزة- "المصور هانيرش ماريا دافر نجهاوزن" -١٩٢٢- Der Maler Heinrich Maria Davring Housen - زيت على توال- ٨٦,٥×٥٩,٥سم - متحف لودفيج ، كولون Museum Ludwig , Koln .
ش(٦٩)	كارل هوبوخ- "حجرة الدراسة" -١٩٢٥- Die Sehulstube - زيت على ورق مقوى مثبت على خشب -٦٢×٧٣سم- مجموعة خاصة Private Collection.
ش(٧٠)	الكسندر كانولدت- "جسد شبه عاري"- ١٩٢٦ -Halbakt -زيت على توال- ٩٠,٥×٧١سم - مجموعة اللوحات الأميرية البافارية ، ميونيخ ، متحف الفن الحديث Bayerische Staetsgemaldes ammlung Munchen , Staalsgalerie Maderser Kunst .
ش(٧١)	الكسندر كانولدت- "صورة شخصية للفنان"- ١٩٣٠- Selbstbildnis - زيت على توال- ٩٢,٥×٣٢,٥سم- صالة الفن ،كارلسروه Staatliche Kumsthalle , Karlscohe.

ش(٧٢)	إيفان بابي– "صورة ذاتية للفنان"– بدون تاريخ – Selbstbildnis von Iwan Baby – تكنيك مختلط –٤٦,٥×٣٦سم – مجموعة خاصة Private Collection .
ش(٧٣)	هنريش ماريا دافر نجهاوزن– "صورة شخصية لـ كارلو مينزة"– ١٩١٩ – des Bildnis Carlo Mense – زيت على خشب –٥٥×٦٧سم – مجموعة خاصة ، بونPrivate. Collection , Bonn .
ش(٧٤)	فيلهلم شنرين برجر– "بورتريه مهندس معماري" –١٩٢٣– Portrait eines Architekten - زيت على توال– ٤٦×٥٨,٥سم – مجموعة خاصة Private Collection.
ش(٧٥)	بارتل جيليس– "العروسة"– ١٩٢٧– Die Braut – تمبرا على خشب– ٤٧×٦٣سم –مجموعة خاصة Private Collection .
ش(٧٦)	فيلكس نوس باوم– "صورة ذاتية"– ١٩٤٣– Aselbstbildnis – زيت على توال– ٥٦×٤٩سم – متحف تاريخ الحضارة بمدينة أوسنابروك dulwrgeschichtliches Museum, Osnabruck .
ش(٧٧)	فيلكس نوس باوم– "الملعونين"– ١٩٤٤– Die verdammten -زيت على توال– ١٥٥×١٠١سم – متحف تاريخ الحضارة بمدينة أوسنابروك dulwrgeschichtliches Museum, Osnabruck .
ش(٧٨)	جرته يورجنز– "صورة ذاتية في حجرة على السطوح"– ١٩٢٨– Selbstbildnis - زيت على خشب– ٥٣×٧٣سم – مجموعة خاصة Private Collection.
ش(٧٩)	فيلهلم ليشتين– "الشيوعي كورت فرولش"– ١٩٢٨/٢٤ – Der Kommumist Kurt Frolich – زيت على خشب– ٥٢,٤×٥٠سم – متاحف الدولة التابعة لبرلين ، ملكية ثقافية بروسية ، المعرض الوطني الحديث , Stootliche Museem Zu Berlein , Preubischer Kulturbesitz , Neue Nationalgalerie .
ش(٨٠)	فرانتس راديتسفل– "باب ينفتح"– ١٩٢٥– Eine Ture affnet Sich - زيت علىخشب –٨٥,٥١×٨٠سم – قاعة الفن ، ميونيخ Kunsthall Munich.
ش(٨١)	كورت فاين هولد– "زوجتي إلى جانب الجرامفون"– ١٩٢٧– Meine Frau Mit Grammaphon – زيت على توال– ١٠٣×١٣٨سم – مجموعة رولف دويليه ، شتوتجارت Collection Rolf Deyhle, Stattgart.

ش(٨٢)	جيـــرت فولهـــايم- "وداعــاً ديســـلدورف"- ١٩٢٤ - Dbschied von Dusseldorf - زيت علـــى تـــوال- ١٨٥×١٦٠سـم - متحــف الفــن ، ديسلدورف- Kunstmuseum Dusseldorf .
ش(٨٣)	جوستاف فوندرفالد- "نفق فـــي شـــياندلو" -١٩٢٧- Under Fuhrungih Syondau - زيت على توال- ٨٣,٣×٦٦,٣سم- مجموعة مارفين وجانيت فيشThe Marvin and Janet Fishman Collection .
ش(٨٤)	ريتشارد جاسنر- "باريس فـــي الليـــل"- ١٩٢٨/٢٧- Paris bei Nacht - زيــت علـــى تـــوال- ٢٠٠×١٨٥ســـم - متحـــف الفـــن ، ديســـلدورف Kunstmuseum Dusseldorf.
ش(٨٥)	جورج شولتس- "مدينة صـــغيرة بالمســـاء"- ١٩٢٣/٢٢ Kleinstabt bei Nacht- زيت على خشب -٧٥×١٠٠سم - مجموعة خاصـــة Private Collection.
ش(٨٦)	فيلهلم هيس- "ميدان ستيجل ماير في ميونيخ"- ١٩٣٥ Stiglmaierplatz in Munchen- - زيت على خشب- ١٢٢×١٠٧ســم - متحـــف الدولـــة ، ميونيخ Munchen Stadtmuseum .
ش(٨٧)	كارلو مينزه- "جسد عاري في منظـــر"- ١٩٢٤- Akt in Lands cheft - زيت على توال -٦٠×٨٠سم - أكاديميـــة بريســـلاو ، كاســـل Breslauer Akademie , Kassel .
ش(٨٨)	الكسندر كانولدت- "طبيعة صامتة مع أبريق وعلبة شاي حمراء"- ١٩٢٢- Stilleben mit Krugen und roter Teedose - زيـــت علـــى تـــوال- ٧٧,٥×٨٨,٥ســـم - قاعـــة الفـــن - كارلســـروه Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.
ش(٨٩)	الكسندر كانولدت- "مائدة المرسم (طبيعة صامتة)"- ١٩٢٤- Ateliertisch (Stilleben)- متحف كارل أرنســـت أوســـتهاوس ، هـــاجن Karl Ernst Osthaus Museum , Hagen .
ش(٩٠)	جورج شولتس- "طبيعة صامتة صـــبار"- ١٩٢٥- Kakleenstilleben - زيـــت علـــى خشـــب- ٤٠,٥×٥٠ســـم - مجموعـــة خاصـــة Private Collection.
ش(٩١)	الكسندر كانولدت-"طبيعة صامتة"-١٩٢٤- Stilleben Ix - زيـــت علـــى توال- ٧٠×١١٠سم- مجموعة خاصة Private Collection .
ش(٩٢)	رودلف ديشنجر- "جرامفون"- ١٩٣٠- Grommophon - زيـــت علـــى معدن مصنفر- ٦٤×٧٩سم - قاعة متحف الفن بمدينة فريبورج Stadtische Museum Freiburg, Museum Fure Neue Kunst

ش(٩٣)	فرانتس لنك- "**طبيعة صامتة في القبو**" -١٩٢٩- Kellerstilleben - زيت وتمبرا على توال -٧٦×١٠٦سم - مجموعة خاصةPrivate Collection .
ش(٩٤)	هانس مارتن- "**طبيعة صامتة مع أدوات المنزل**" -١٩٢٨- Stilleben Mit Housgeraten- زيت على توال- ٧٠,٣×٦٥,٢سم - متحف شبرنجل ، هانوفرا Sprengel Museum , Hannover .
ش(٩٥)	إيفان أولبرايت- "**المجموعة الشرسة**"- ١٩٣١/٣٠- The Wild Bunch (Hale in The Gong) - ١٠٦,٧×٧٧,٥سم - متحف فونيكس للفن Phoenix Art Museum .
ش(٩٦)	بيتر بلوم- "**المدينة الخالدة**"- ١٩٣٤/٣٧- The External City - زيت على توال- ١١٧,٥×٨٥سم - متحف الفن الحديث Museum of Modern Art.
ش(٩٧)	أدوين ديكنسون- "**الباحثين عن الحفريات**"- ١٩٢٩/٢٨- The Fossil Hunters - زيت على توال- ٧٣×٩٢,٥سم .
ش(٩٨)	جيرد فرنش- "**المرواغة**"- ١٩٤٧- Evasion - ألوان تمبرا على خشب مضغوط- ٢٨,٦×٥٤,٦سم - مجمع مكتبة ودزورت العامة هارت فورد ، كونكتيكت Wadsworth Atheneum, Hart Ford , Connecticut .
ش(٩٩)	جيردفرنش- "**الحبل**" -١٩٥٤- The Rope- -تمبرا البيض- ٣٣,٨×٣٥,٦سم-متحف ويتني للفن الأمريكي،نيويورك Whitney Museum Of American Art ,New York.
ش(١٠٠)	إدوارد هوبر- "**مركز حرس السواحل**"- ١٩٢٧- Coast Guard Station - زيت على توال-١٠٩,٢×٧٣,٧سم - مجموعة متحف مونت كلير ، نيوجيرسي Collection , the Montclair Museum, Montclair , New Jersey.
ش(١٠١)	إدوارد هوبر- "**التل والفنار**"- ١٩٢٧- Light House, Hill - زيت على توال- ٧١,٨×١٠٠,٣سم- متحف دالاس للفنونDallas Museum Of Art.
ش(١٠٢)	جورج توكر- "**السوق**" -١٩٤٩- Market - ألوان تمبرا على سطح من الجص- ٥٥,٩×٥٥,٩ - مجموعة جون بي اكسلرود ، بوسطن Collection John, P.Axelred , Boston .
ش(١٠٣)	جرانت وود- "**القوطي الأمريكي**" -١٩٣٠- American Gothic- زيت على خشب- ٧٦×٦٣,٣سم - معهد الفن في شيكاغو , The Art Institute Chicago .

ش(١٠٤)	إدوراد هـــوبر- "صـــبيحة الأحـــد المبكـــرة" -١٩٣٠- Early Sunday Morning - زيت على توال- ١٥٢,٤×٨٨,٩سم - متحف الفن الأمريكـــي ،نيويورك Museum Of American Art, New York.
ش(١٠٥)	إيفان أولبرايت- "توجد في العالم روح أسمها أيدا" -١٩٣٠/٢٩- Into The World There Comes Soul Called Ida - زيـــت علـــى تـــوال - ١٣٧,٥×١١٥سم -معهد الفن في شيكاغو The Art Institute , Chicago.
ش(١٠٦)	جـــورج تـــوكر- "النفـــق"- ١٩٥٠- Subway-تمبـــرا علـــى خشـــب- ٤٦×٩١,٨سم-متحف ويتني للفن الأمريكي،نيويورك Whitney Museum Of American Art ,New York.
ش(١٠٧)	إدوارد هوبر- "منزل على خط السكة الحديدية" -١٩٢٥- House By the Railroad - زيت على توال- ٦١×٧٣,٧سم - متحف الفن الحديث،نيويورك The museum of Modern Art , New York.
ش(١٠٨)	إيفان أولبرايت- "الباب"- ١٩٤١/٣١- The Door - زيت علـــى تـــوال- ٢٤٦×٩١,٤سم - معهد الفن في شيكاغو The Art Institute , Chicago .
ش(١٠٩)	جيرد فرنش- "الازدواج" -١٩٥٠- The Double - تمبرا على سطح مـــن الجص- ٧٦,٢×٥٥,٢سم -مجموعة خاصة Private Collection .
ش(١١٠)	جرانت وود- "المرأة والنبات" -١٩٢٩- Woman and Plants - زيـــت على خشب- ٢٠١,٢×٧٧,٨سم - متحف ســـيدر رابيـــدس للفـــن Ceder Rapids Museum Of Art.
ش(١١١)	بول كادموس - " ماذا يحدث داخل الأسطول؟"- ١٩٣٤ -The Fleel , in!- - زيت على توال -٧٦,٢×١٥٢,٤سم - مجموعة خاصة للبحرية الأمريكيـــة U.S Navy Collection.
ش(١١٢)	بول كادموس- "جزيرة كـــوني" -١٩٣٥- Coney Island - زيـــت علـــى توال- ٩٢,١×٨١,٩سم - متحف ولاية لوس أنجلوس للفنون Los Angeles County Museum Of Art.
ش(١١٣)	بول كادموس- "فانتازياعلى موضوع لدكتور إس" -١٩٤٦- Fantasia on a Theme by Dr. S .
ش(١١٤)	بول كادموس- "الفناء" -١٩٤٨- Play Ground- تمبـــرا علـــى خشـــب مضغوط- ٥٩,٧×٤٤,٥سم - متحف جورجيا للفنون Georgia Museum Of Art .

ش(١١٥)	جورج توكر- "**جزيرة كوني**" -١٩٤٨- Cony Island - ألوان تمبرا على سطح من الجص- ٤٨,٣×٦٦سم - مجموعة خاصة Private Collection.
ش(١١٦)	جورج توكر- "**النافذة**" -١٩٥٨- Window - تمبرا على سطح من الجص- ٤٥,٧×٦١سم - مجموعة متحف جامعة ولاية أريزونا للفنون Collection Of Arizona State University Art Museum .
ش(١١٧)	إدوارد هوبر- "**ضوء الشمس داخل مطعم**"- ١٩٥٨- Sunlight in a Cafeteria - زيت على توال- ١٥٢,٧×١٠٢,٢سم- قاعة الفن بجامعة يال،نيوهافن كونيكتيكت Yale University Art Gallery , New Haven. Connecticut.
ش(١١٨)	إدوارد هوبر- "**محطة البنزين**" -١٩٤٠ - Gas - زيت على توال- ٦٥,٦×١٠٠,٦سم - متحف الفن الحديث ، نيويورك The museum of Modern Art , New York.
ش(١١٩)	إدوراد هوبر- "**عربة الكراسي المميزة**"- ١٩٦٥- Chair Car - زيت على توال- ١٢٧×١٠١,٦سم - مجموعة خاصة ، نيويورك Private Collection , New York.
ش(١٢٠)	إدوارد هوبر- "**غروب الشمس عند خط السكة الحديدية**"- ١٩٢٩- Rail rood Sunset - زيت على توال- ٧١,٨×١٢١,٣سم-متحف ويتني للفن الأمريكي،نيويورك Whitney Museum Of American Art ,New York .
ش(١٢١)	جرانت وود- "**سن المراهقة**" -١٩٤٠/٣٣- Adolescence - زيت على توال- ٥٢,٥×٣٢,٥سم - مجموعة خاصة ، ماديسون Private Collection , Madison Elvehjen Art Center , University Of Wisconsin Madison.
ش(١٢٢)	جرانت وود- "**حقل الذرة الصغير**"- ١٩٣١- Young Corn - زيت على خشب مضغوط- ٧٥,٩×٦١سم - متحف سيدر رابيدس للفن ، أيوا Ceder Rapids Museum Of Art , Iowa .
ش(١٢٣)	جرانت وود- "**خرافة بارسون ويمس**"- ١٩٣٩ - parson Ween's Fable - زيت على توال- مجموعة مدام جون . بي . ماركونت Collection Mrs. John . P. Marquond .
ش(١٢٤)	جرانت وود- "**مرتفعات**"- ١٩٣٩ -Haying- زيت على توال ملصوق على كارتون مثبت على خشب- ٣٧,٧×٣٢,٨سم - قاعة الفن الدولي واشنطن Washington National Gallery of Art .

ش(١٢٥)	أندرو وايث- "**عالم كريستينا**"- ١٩٤٨- Christian World - تمبرا على سطح من الجص- ٨١,٩×١٢١,٣سم - متحف الفن الحديث ، نيويورك The museum of Modern Art , New York.
ش(١٢٦)	أندرو وايث- "**مواجهة الريح**" -١٩٦٥- Weather side- تمبرا على سطح من الجص -٧٠×١١٧,٥سم -مجموعة خاصةPrivate collection.
ش(١٢٧)	أندرو وايث- "**المحب لوطنه**" -١٩٦٤- The Patriot - تمبرا على سطح من الجص- ٦٠×٧٠سم – مجموعة خاصةPrivate collection.
ش(١٢٨)	أندرو وايث - "**كارل**"- ١٩٤٨- Karl - ألوان تمبرا- ٧٦,٣×٥٨,٨سم - مجموعة خاصة Private Collection .
ش(١٢٩)	أندرو وايث- "**حجرة كارل**" -١٩٥٤- Karl's Room - ألوان مائية- ٧٥,٦×٥٤,٦سم – متحف الفنون الجميلة ، هيستون TheMuseum Of Fine Arts , Houston .
ش(١٣٠)	أندرو وايث- "**فلاح المزرعة الأجير**"- ١٩٦١- Tenant Farmer - تمبرا على سطح من الجص- ١٠١,٦×٧٧,٥سم – متحف دولور للفن Delaware Art Museum .
ش(١٣١)	أندرو وايث- "**أدم**" - ١٩٦٣ –Adam - تمبرا على سطح من الجص - ١٢٠×٦٠سم ، مجموعة خاصة Private Collection .
ش(١٣٢)	أندرو وايث- "**يد عامل المزرعة**" -١٩٨٥- Field Hand - ألوان جواش على ورق نسيج- ١٠٠,٧×٥٥,٣سم - قاعة الفن الدولي واشنطن Washington , National Gallery Of Art.
ش(١٣٣)	إيفان أولبرايت- "**خلق الله الإنسان على صورته**"- ١٩٣١/٣٠ - Gad Created Man in His Own Image - زيت على توال- ١٢٢,٢×٦٤,٦سم -معهد الفن في شيكاغوThe Art Institute , Chicago.
ش(١٣٤)	إيفان أولبرايت- "**صورة شخصية**" -١٩٣٥- Self Portrait - زيت على توال- ٥٠,٥×٧٧سم – معهد الفن في شيكاغو The Art Institute , Chicago .
ش(١٣٥)	إيفان أولبرايت- "**حجرة فقيرة**" -١٩٤٢- Poor Room - زيت على توال- ٦٢,٥×٧٥سم – معهد الفن في شيكاغو The Art Institute , Chicago .

ش(١٣٦)	من أعمال الباحث - "**استراحة**" - ١٩٤٢ - زيت على توال - ٧٠ × ١٠٠سم.
ش(١٣٧)	من أعمال الباحث - "**تكوين دوار الشمس**" - ٢٠٠٠ - زيت على توال - ٦٠ × ٧٠سم .
ش(١٣٨)	من أعمال الباحث- "**فخار- طبيعة صامتة** " - ٢٠٠٣ - ألوان باستيل شمعية وألوان زيتية على خشب أبلاكاش - ٥٠ × ٧٠سم.
ش(١٣٩)	من أعمال الباحث- "**طبيعة صامتة رمضانية**"- ٢٠٠٤- ألوان باستيل شمعية على ألوان زيتية على خشب سلوتكس- ٥٩ × ٦٨سم.
ش(١٤٠)	من أعمال الباحث- "**منظر بمنطقة الجمالية I** "- ٢٠٠٣- زيت على توال - ٧٠ × ١٠٠سم.
ش(١٤١)	من أعمال الباحث- "**قصر بشتاك ، شارع المعز**"- ١٩٩٧- زيت على توال- ٦٠ × ٨٠سم.
ش(١٤٢)	من أعمال الباحث- "**جامعي السلطان حسن والرفاعي بالقلعة**"- ٢٠٠٣- زيت على توال - ٨٠ × ١١٠سم.
ش(١٤٣)	من أعمال الباحث- " **بيت السحيميI** "- ٢٠٠٣ - زيت على توال - ٨٠ × ١١٠سم.
ش(١٤٤)	من أعمال الباحث" **بيت السحيميII** "- ٢٠٠٥ - زيت على خشب أبلاكاش - ٧٠ × ١٠٠سم.
ش(١٤٥)	من أعمال الباحث- " **وكالة بازرعة I** "- ٢٠٠٥ - زيت على خشب أبلاكاش - ٧٥ × ١٠٠سم.
ش(١٤٦)	من أعمال الباحث- " **وكالة بازرعة II** "- ٢٠٠٥ - زيت على خشب أبلاكاش - ٤٥ × ٨٥سم.
ش(١٤٧)	من أعمال الباحث- " **السلم -منظر داخلي** "- ٢٠٠٥ - زيت على خشب أبلاكاش - ٥٠ × ٧٠سم.
ش(١٤٨)	من أعمال الباحث- "**منظر بمنطقة الجماليةII** "- ٢٠٠٥ - زيت على توال - ٧٠ × ١٠٠سم.
ش(١٤٩)	من أعمال الباحث - "**منظر بمنطقة الجماليةIII** " - ٢٠٠٥ - زيت على توال - ٨٠ × ١١٠سم.

ش(١٥٠)	من أعمال الباحث - "**منظر من منطقة القلعة** " - ٢٠٠٣ - زيت على توال ، ٧٠ × ٨٠سم.
ش(١٥١)	من أعمال الباحث - "**حارة الدرب الأصفر I** " - ٢٠٠٥ - زيت على خشب أبلاكاش - ٥٠ × ١٠٠سم.
ش(١٥٢)	من أعمال الباحث- " **حارة الدرب الأصفر II** " - ٢٠٠٥ - زيت على خشب أبلاكاش - ٥٠ × ١٠٠سم.
ش(١٥٣)	من أعمال الباحث - " **حارة الدرب الأصفر III** " - ٢٠٠٥ - زيت على خشب أبلاكاش - ٤٥ × ٨٥سم.

تمهيد

في بداية القرن العشرين كان الفنانون مع وقفة هامة تعتبر نقطة التحول في الفنون خلال هذا القرن، وهي هل الفن تقليد، أم إبداع ، وباستعراض مراحل الفن المختلفة حتى المدرسة التأثيرية، تبين أن الطبيعة الخارجية كانت مصدر الفكرة الفنية ونهايتها، ويقاس جودة الأعمال الفنية بالاقتراب منها، وضحالتها بالابتعاد عنها.

وينقلنا هذا إلى الأساس الذي قام عليه الفن ، وهو ما يسمى **بالإدراك الحسي** Perception ،وفيه يعتقد الفنان أن الحقيقة الفنية موجودة خارج كيانه،وهو يداوم على البحث عنها،وكشفها وتسجيلها، وبخاصة في الوقت الذي لم تكتشف فيه الكاميرا،فكان هدف الفنانين تسجيل الحقائق البصرية،وإن اختلفوا في كشفها ؛إلا أنها محاولاتهم كانت باستمرار لكشف الواقع البصري الذي يوجد خارج الإنسان،بنظمه وأبعاده الثلاثة.

ولا يمكن الادعاء بأن محاولات الفنانين البصرية كانت تخلو من الإبداع، فإن ذلك يعد ادعاء مغالي فيه، فعمليات الإبداع هنا مقصورة على التنظيم التشكيلي داخل إطار الحقيقة البصرية التي كان الفنان لا يستطيع الخروج عنها، و مع ذلك كان هناك تفاوت بين الفنانين في نسبة الإبداع الميسرة في أعمالهم التي كانت تسعى إلي تسجيل الحقيقة البصرية.

لذلك اتجه الفن مع بداية القرن العشرين إلي رد فعل على الإدراك الحسي ، وظهر مدخل جديد مؤسس على **الإدراك الكلي** Conception، الذي يعتمد على ذاتية الفنان، واعتبارها أساساً في التعبير والإبداع الفني في الفن التشكيلي بفروعه المختلفة. ويعتمد الإدراك الكلي على التصوير الذاتي لما تكون عليه الأشياء. وهذا الاتجاه مهد لظهور العديد من الحركات الفنية في القرن العشرين، ومنها كانت **الميتافيزيقية**، التي ربطت بين الإدراك الحسي والإدراك الكلي في آن واحد، حيث اتسمت أعمال الفنانين الميتافيزيقيين، بإظهار الغرابة والدهشة وبمزج الحاضر بالماضي، وجذب الانتباه عن طريق المطابقة السحرية للأشياء في الواقع، بالإضافة إلي تضمين أعمالهم مفاهيم أدبيه ميتافيزيقية، ورغم نقاط الالتقاء التي تجمعهم؛ إلا أن هناك ما يميز كل منهم عن الآخر، ويبين خصوصية تناوله لعالمه المثير، وكيفية تصويره للأشياء والأشكال.

ويمكن التعرف على العمل الفني عند فناني التصوير الميتافيزيقي من خلال إدراكنا لمقوماته ومكوناته، فاللوحة سطح خارجي ومحتوي داخلي، السطح هو الهيئة والشكل والخطوط والألوان والظلال وهي تمثل الجانب المرئي بالعين، أما المحتوي الداخلي فهو المضمون والتعبير عن تلك العلاقة المتولدة بين هذه العناصر الشكلية باللوحة، وهو ما يمكن إدراكه بالعقل والإحساس.

وبهذا يتكون العمل الفني من عنصريين: **مرئي وخفي**, حسي ومعنوي ،ظاهر وباطن، مادي وعقلي.. وبالتالي فإن عملية إدراك العمل الفني تفوق إمكانيات حواس البشر العادية، فالحواس الإنسانية لا تكفي وحدها في قراءة أي لوحة، ولهذا فإن هناك عمليات معقدة من طرق الاتصال تتم فيما بين العين والعقل, وكلاهما يمثل قطبي عملية إدراك العمل الفني، فإن كانت حاسة البصر– مثلا – تدرك شكلا أو شكلين أو عدة أشكال ارتبطت فيما بينها في شكل تكوين، فإن الخصائص التي تنشأ عن هذا الارتباط بين تلك الأشكال تفوق إمكانيات العين التي تهيأت للرؤية المباشرة، فتقوم بدور الوسيط في هذه الحالة بين العقل واللوحة، كما يقوم العمل بالدور الكبير في عملية تقبل وتفسير هذه الحقائق والخصائص الجديدة, حيث تلعب عوامل الارتباط النفسي دورا هاما في تقبلنا للأشكال أو رفضها، فإن معني الشكل ومضمونه يعتمدان على ارتباطات لا حصر لها من حياة الإنسان النفسية.

ومن خلال حياتنا اليومية قد تعجب بأشياء وأشكال ، وقد يكون هذا الإعجاب خارج عن إطار هذه الأشكال، أي انه من الممكن أن يكون إعجابنا نحوها لنزعة ما أوصفة ليست بها في الأصل ، بل هي في الواقع صفات تميز موضوعات ومشاعر وأحاسيس مختزنة في أذهاننا نحن، فتحور من استجابتنا الحاضرة لتصنع الصورة التي هي مركز اهتمامنا، ويؤكد ذلك الناقد جورج كوبلر George Copler قائلا:" من الحقائق المسلم بها أن هذه الحقيقة كغيرها من الحقائق لاتصف إلا جانبا من الوضع، فبالإضافة إلي المقابلات بين الحاجات هناك مقابلات أخري بين الأشياء والأشياء،

ويبدو كما لو أن الأشياء تولد أشياء أخرى على شاكلتها عن طريق وسطاء من البشر."[1]

الحقيقة إذن أن هناك **شكل ومضمون** هما عنصرا أي عمل فني، وبما أننا بصدد بحث عن أثر **الميتافيزيقا** على **الواقعية السحرية**؛ فإن عنصر الشكل هنا يحتل موقعا هاما، فيه تتحقق الصورة ككيان محسوس، وهو أيضا اللغة والأبجدية بالنسبة للفنان، وهو أداته ووسيلته إزاء تحقيق ذاته في مواجهة الطبيعة.

ومن الطبيعي أن يتلاقى الشكل والمضمون في العمل الواحد، لأنهما صميم العمل الفني، فالفن يحقق هذه المعجزة حين يعرف كيف يخلع على ذلك المحسوس ضربا من الامتلاء الذي يرجع إلي الأسلوب أو الطراز، لا إلى المنطق أو الحكم العقلي، ومعني هذا أنه ليس في الفن موضع للمفاهيم أو التصورات العقلية بل هناك تعبير بلغة الرموز والأشكال الحسية.

وقد صار **الشكل والمضمون** قضيتين هامتين في الفن، وتحزب علماء الجمال والنقاد والفلاسفة والفنانين لهما، كُل يمثل قضية، وكان لاهتمامهم بهاتين الظاهرتين **الموضوعية والشخصية** كبير الأثر في إمدادهما بالأصول الفكرية والمبادئ العامة ، فمنذ ظهور الفن رافقه في الواقع حركتين إبداعيتين سارتا بصورة متوازية مع تاريخ الفن، وتبادلتا الأهمية حسب اختلاف المعنى الجمالي بين عنصر وآخر.

وقد ركزت احدي هاتين الحركتين اهتمامها في تمثيل المواضيع الخارجية (**الموضوعية**) في الإنسان والأشكال والطبيعة، بينما أثرت الحركة الثانية(**الشخصية**) في الكشف عن وجه العالم الداخلي في ذات الفنان، وذلك بأشكال ورسوم يبتكرها ذهنه وخياله منفصلة كل الانفصال عن عالم الحقيقة الخارجية المنظورة.

وإن كان الفيلسوف الألماني أرنست كاسيرر Ernst Cassirer قد عرف الفن بأنه لغة رمزيه أو تعبير رمزي، فإن هذا التعبير قد هيمن على الدراسات الفنية في القرن العشرين، فهو يري أن الواقع البشري يتصف بسمات تفرق حياته الإنسانية عما

([1])جورج كوبلر: نشأة الفنون الإنسانية. ترجمة عبد الملك الناشف. المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت. ١٩٦٥ ، ص ١١٩.

عداها، وإن حياة الإنسان الوظيفية تخطت نموها الكمي إلي التغيير النوعي أيضاً، وفي ذلك التصور تأكيدا على تميز الإنسان عن باقي أقرانه في الحياة على الأرض، أي أن الإنسان على حسب رأيه- قد توصل لاستنباط أساليب جديدة كيَّف نفسه بها حسب طبيعة بيئته بواسطة جهازا رمزيا- أمكنه أن يحول الحياة الإنسانية كلها، ويعود ليؤكد هذه الخاصية البشرية التي ميزته عن سائر الكائنات، والتي كما يبدو في تصوره أنها هي الدليل الحقيقي لروح الإنسانية، وأنها هي السبيل الأمثل لمواجهة أزماته فيقول:" لم يعد الإنسان قادرا على أن يواجه الحقيقة مباشرة إي لم يعد يستطيع أن يحدق فيها وجها لوجه، وتتقلص الحقيقة المادية- فيما يبدو- كلما تقدمت فعالية الإنسان الرمزية، وبدلا من أن يعالج الإنسان الأشياء نفسها نراه يتحدث دائما إلي نفسه، فقد تشبع بالأشكال اللغوية والصور الفنية والرموز الأسطورية حتى أصبح لا يري شيئا ولا يعرف شيئا إلا بوساطة من هذه الوسائل المصطنعة." (١)

كما يحاول أرنست فيشر Ernst Fischer أن يقرب بين الشكل والمضمون قدر الإمكان مؤكدا على العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون، فيذهب إلي أن ما نسميه شكلا إنما هو تجميع للمادة بصورة معينة وترتيب معين لها، حالة نسبية من حالات استقرارها، في حين أن المضمون يتغير بلا انقطاع، بهدوء وبطء أحيانا، وبقوة وعنف أحيانا آخري، وهو يصطدم بالشكل فيفجره، ويخلق أشكالا جديدة يجد المضمون فيها لفترة من الزمن مجالا للاستقرار مرة أخري، ويتفق هربرت ريد- وهو من المهتمين بالجانب الشكلي- مع أرنست فيشر، حول علاقة الشكل بالمضمون والجوهر حين يلفت النظر إلي أن الحاسة الجمالية لدي البشر هي عنصر إيجابي في العلاقة مع الشكل وهي غالبا ثابتة، على أن المتغير في هذه الحالة هو التقييم والإدراك الناتج عن هذه النظرة كنتيجة لتجريد الانطباعات الحسية والعقلية الذي نستطيع أن نسميه بالتعبير، ويشير كذلك إلي أن النظام والقيود التي يتحقق من خلالها عنصر الشكل من قبل الفنان هي ذاتها وسيلة التعبير.

---

(١) يحيي إبراهيم أحمد : الشكل والرمز في التصوير السيريالي المعاصر في أوروبا ، رسالة ماجستير، ١٩٨٤ ، ص١٠.

وحول أهمية **الشكل والمضمون** في الفن بدورهما الايجابيين البالغي الأهمية معا يقول جورج كوبلر:" نحن اليوم نعيد النظر في مواقفنا السابقة ونكتشف تدريجيا يوما بعد يوم أن ما يعنيه الشيء ليس أكثر أهمية من ماهيته، وإن التعبير ينطوي في كل منهما على تحديد مماثل بالنسبة للمؤرخ، وإن إهمال أي من المعني والماهية، أو الجوهر و الوجود، من شأنه أن يشوب فهمنا لكليهما." [١]

ولمفهوم **الشكل** أهمية قصوى عندما نقوم بمحاولة تعريف الفن حيث لا يصبح العمل الفني مظهرا حسيا قابلا للإدراك،إلا إذا أخذ شكلا أو هيئة أو صورة فمن المحتم إذن أن تأخذ طابعا كليا يتسق في ذاته–حتى يمكن لوسائل الإدراك أن تتفاعل معه وكأنما هو موجوداً طبيعياً له وحدته العضوية–واكتفاؤه الذاتي وحقيقته الفردية المتميزة

إن الإنسان يستجيب لشكل الأشياء الماثلة أمامه في مواجهة الحواس محدثا تناسقا معينا بكتل ومسطحات وأشكال الأشياء، هذا التناسق والتناغم هو نتاج هذه العلاقات القائمة بين تلك المكونات الأساسية للشكل، ينتج عن ذلك إحساس بالمتعة بينما يؤدي الافتقار إلي مثل هذا التناسق إلي خلق شعور عام بعدم الارتياح والنفور.

للشكل إذن مكونات أساسية ومكونات خالصة أولية، تحلل العمل الفني، ويمكننا تحليلها وتأملها كلاً على حدة؛ إيقاع الخط ، حجم الأشكال والفراغ والضوء والظل ثم اللون... إن هذه المفردات هي العناصر المكونة لأي عمل فني، وهي كما هو واضح شديدة التجريد في حد ذاتها، أي أنها لا تدل علي فكرة محددة أو موضوع بعينه لكنها في ذات الوقت هي الوسيط الذي استخدمه الفنان على مر العصور للتعبير عن أحلامه وأفكاره، وقد طوّعها لتكون أداة تعبيرية تنقل مشاعره المرهفة الرقيقة، وصار في الإمكان أن تحمل من المعاني ما لم يكن مقدرا لها أن تحمله في الواقع. هذه العملية المركبة تتم بواسطة عين الفنان التي تلعب دورا حاسما في توجيه العمل الفني، فهي جهاز الإدراك الذي تهيأ لاستقبال العالم المرئي والمحسوس، وإن كانت العين تدرك الشكل الخارجي للأشياء وهيئتها، وتستطيع أيضا أن تميز ألوانها وخطوطها وتكوينها، فإن هذه هي وظيفتها الفيزيقية... لكن هل هذا كل ما يمكن أن نراه في

---

(١) جورج كوبلر: نشأة الفنون الإنسانية. ص ٢٣٠.

الأشكال؟ كلا، إن الشكل يحمل كذلك خواص أخري غاية في الأهمية.. فإن السميترية والتناسق والاتزان سمات مميزة لعنصر الشكل في الطبيعة بالإضافة إلي إشعاع الخامة التي يتفاعل مع خبرة الإنسان الجمالية والمادية".(١)

وبما أن الفنان هو صاحب تلك الطاقة التي تكشف عن العلاقة الواقعة بين وجدانه وبين المرحلة الحضارية التي يحيا فيها، والمرحلة الحضارية تلك هي التي تمنح **الشكل** دلالاته المناسبة، بل وتفرض مضمون العمل وتصهرها معا؛ فإن التجربة الذهنية للإنسان/ الفنان تكشف دائما عن الكوامن العميقة للأشياء.وتضفي عليها مع كل مرحلة ملامح جديدة،وتحولها دوما وتطوعها لأفكاره الآنية،وتبدو الأشياء ملبية لهذه الرغبة، بل تكون طيعة لهذه الطاقة الخلاقة للابتكار والإبداع،ويستطيع الفنان أن يحشد لذلك العديد من الطاقات والإمكانيات والوسائل وفقا لمرحلته الحضارية، للتعامل مع الطبيعة ومكوناتها وليخضعها لأهدافه وغايته،ويجعل من **الشكل** مضموناً مطابقا لجوهر **الأشياء**.

كما يؤكد ذلك أرنست فيشر قائلا: إن الإنسان يتحكم في **الأشياء** ويجعلها ملك يديه عن طريق تحويله إياها، والعمل هو عملية تحويل **الأشياء** الطبيعية، لكن الإنسان لا يعمل فحسب، ولكنه يحلم أيضا، يحلم بالسيطرة على الطبيعة بوسائل خارقة، يحلم بأن يتمكن من تغيير **الأشياء** وتشكيلها في صورة جديدة بوسائل **سحرية**، فالسحر في الخيال يقابل العمل في الواقع، والإنسان من أول عهده- ساحر." (٢)

ولهذا كان هدف **التصوير الميتافيزيقي** هو السعي نحو عزل **الأشكال** و**الأشياء** وتخليصها من كل المتعلقات العادية، وجعلها تبدو في جوهرها الخالص بدون السياقات أو الارتباطات المصاحبة لها، كما شهدت **الأشياء**- من خلال عزلها ونقلها إلي محيط غريب عنها- نوعا ما من الغيبوبة الروحية، وإن كانت قد شهدت نوعا ما من التضخيم أو العلو الأثري، لقد وقعت هذه الأشياء أو الجمادات- من خلال فصلها

---

(١)هربرت ريد: معنى الفن. ترجمة سامي خشبة. دار الكاتب العربي. القاهرة. ١٩٦٨.

(٢)يحيي إبراهيم أحمد : الشكل والرمز في التصوير السيريالي المعاصر في أوروبا ، مرجع سابق ، ص١٠.

عن صلاتها وروابطها- داخل نطاق الفراغ أو اللاشيء والوحدة والسحر، لقد بدت بالنسبة لعين المشاهد شيئا يكتنفه الغموض، لقد صارت تعبيرا عن مخاوفه وهواجسه.

لذلك كان **للتصوير الميتافيزيقي** تأثيرا كبيرا على ظهور **الواقعية السحرية**؛ فالمقارنات من حيث **الشكل** التي تعقد بين أعمال **دي كيريكو** وبين العديد من الأعمال التي تنتمي لتيار **الواقعية السحرية**، يبدو أنها تقدم البرهان والدليل على تلك الوحدة والتشابه المتعلق بفهم العالم، وبشكل متكرر تتضح وتظهر **الأشياء** العينية المتشابكة، وأيضا الأشخاص والمناظر الطبيعية لبعض ممثلي **الواقعية السحرية**، قد تميزت بالقطع من خلال شخصية وطابع الشيء المليء بالغموض، والذي يشير إلي الوضوح الشديد للحقيقة المرئية إلي الأسرار الخافية **للأشياء**.

الباب الأول

مقومات التصوير الميتافيزيقي

الفصل الأول

الميتافيزيقا كمصطلح ومفهوم

مدخل إلي الميتافيزيقا

- أصول كلمة الميتافيزيقا في العصور القديمة .
- الميتافيزيقا في العصور الوسطي الإسلامية .
- الميتافيزيقا في العصور الوسطي المسيحية .
- الميتافيزيقا في العصر الحديث .

علاقة الفن بالميتافيزيقا .

التصوير الميتافيزيقي في العصر الحديث .

السمات الفنية للتصوير الميتافيزيقي .

- الصلة الوثيقة بين الشكل والمضمون في أعمال الميتافيزيقيين
- الواقعية الميتافيزيقية للأشياء .
- القيم الفنية للتصوير الميتافيزيقي .

مدخل إلى الميتافيزيقا

أصول كلمة الميتافيزيقا في العصور القديمة:

كلمة "**ميتافيزيقا**" Metaphysica تعريب للكلمة اليونانية (تامتاتا فوسيكا) ومعناها: **ما بعد الطبيعة**، ويرجع الأصل في هذا الاسم إلي ترتيب كتب **أرسطو**Aristoteles(*) التي نشرها **أندرونيقوس الرودسي**(**)– في القرن الأول قبل الميلاد– فجعل موضوع كتب أرسطو المتعلقة بالفلسفة الأولي تاليا لموضوع كتاب الطبيعة، وعلى ذلك فإن "ما بعد الطبيعة" تعني فقط الكتاب التالي في الترتيب لكتاب "الطبيعة" في مجموع مؤلفات أرسطو الذي نشره أندرونيقوس، ولا علاقة له بمضمون أو موضوع هذا العلم".[١] أما أسم هذا العلم عند أرسطو فهو: الفلسفة الأولي.

لكن هذا الترتيب التصنيفي لموضع كتاب أرسطو في الفلسفة الأولي ما لبث أن فسر لدي المشتغلين بالفلسفة ابتداءً من القرن الأول بعد الميلاد تأويلا يجعل منه دالا على موضوع الكتاب، وهو البحث في الوجود بما هو موجود، وأصبح اسم الميتافيزيقا يطلق على البحث في الأمور التي تتجاوز ما بعد الطبيعة، وهو تأويل يناقض تماما فكر أرسطو، إذا فُهم بمعني أن موضوعه يتجاوز نطاق العالم، إذ ليس وراء العالم– عند أرسطو– شيء. أما إن فُهم بمعني أن موضوعه هو الموجودات غير الخاضعة للكون والفساد، بينما الطبيعة خاضعة للكون والفساد، فإن هذا التأويل يتماشى مع تصور أرسطو لهذا العلم، لأنه يبحث فيه، في المحرك الأول الذي هو فعل محض، وعقل محض، كما يبحث في عقول الأفلاك وهي أيضاً عارية عن المادة وغير خاضعة للكون والفساد.

(*) أرسطو طاليس: Aristoteles ولد سنة ٣٨٤ق.م في اليونان وتوفي ٣٢٢ق.م. يعتبر أرسطو أعظم فليسوف جامع لكل المعرفة الإنسانية في تاريخ البشرية كلها، ويمتاز على أستاذه أفلاطون بدقة المنهج واستقامة البراهين والاستناد إلى التجربة الواقعية. وهو واضع علم المنطق كله تقريباً، ومن هنا لُقب بـــ "المعلم الأول" و"صاحب المنطق".

(**)أندرونيقوس الرودسي: فيلسوف يوناني عاش في القرن الأول قبل الميلاد.

(١)عبد الرحمن بدوي: ما بعد الطبيعة لأرسطوطاليس. الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٩٥ ، ص١٢.

ويرى أرسطو أن الفلسفة الأولي أهم العلوم، "لأنها تبحث في أعم العلل، إذا العلل والمبادئ الأولى شاملة لجميع أنواع العلل الأخرى. وهي ثانياً أكثر العلوم يقينية، لأنها تبحث عن المبادئ الأولى. والمبادئ الأولى أعلى الأمور درجة في اليقين. وهي ثالثاً أنفع العلوم، لأنها تعطينا علماً بالعلل الأولى والعلم بالعلل الأولى أكثر العلوم إعطاء لأكبر قسط من العلم. وهي – رابعاً – أكثر العلوم تجريداً، لأنها تبحث في أكثر الأشياء بعداً عن الواقع العيني، ومن هنا أيضاً كانت أصعب العلوم. وهي– خامساً– أشرف العلوم، لأن موضوعها النهائي والأساسي هو أشرف الموضوعات وهو الالهيات." [١]

ومن أرسطو انتقل هذا التعريف للفلسفة الأولى إلى تلاميذه وشراحه، وخصوصاً الاسكندر الأفروديسي الذي عرف الميتافيزيقا – وربما كان أول من استخدم هذا اللفظ للدلالة على هذا العلم – فقال" إن الفلسفة الأولى تبحث في الموجود بما هو موجود، ولا تبحث في موجود معين بالذات، أو في جزء من أجزاء الموجود مثلما تفعل سائر العلوم." [٢]وهي أيضاً "الهيات" من حيث أنها في بحثها عن المبادئ الأولى والعلل الأولى لا تستمر إلى غير نهاية، بل ترى ضرورة التوقف عند موجود أول. ويؤكد الاسكندر الأفروديسي أن الموجود بالمعنى الحقيقي هو الجوهر، بينما الصفات المقولية الأخرى تعد وجوداً بالمعنى الثانوي.

الميتافيزيقا في العصور الوسطى الإسلامية

استعمل **الفلاسفة الإسلاميون** كذلك لفظ "الفلسفة الأولى" للدلالة على هذا العلم، منذ بداية الفكر الفلسفي في الإسلام، فنجد **الكندي**(*) يحدد مكانة هذه الفلسفة الأولى على نحو ما فعل أرسطو، ولكن باختصار فيقول: "وأشرف الفلسفة وأعلاها مرتبة الفلسفة الأولى، أعني علم الحق الأول الذي هو علة كل حق. ولذلك يجب أن

---

(١)عبد الرحمن بدوي:موسوعة الفلسفة.الجزء الثاني.المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٨٤،ص٤٩٣-٤٩٤.

(٢)عبد الرحمن بدوي: مابعد الطبيعة لأرسطوطاليس. المرجع السابق ، ص ٢١.

(*) الكندي : أبو يوسف يعقوب ابن اسحاق الكندي ، يسمى بفيلسوف العرب لأنه أول من نقل الفلسفة وعلوم الأوائل اليونانية إلى العالم العربي، ولد سنة ٧٩٦، وتوفي ٨٧٣م. واهتم بدراسة الطب والفلك والهندسة والموسيقي أيضاً.

يكون الفيلسوف التام الأشرف هو المرء المحيط بهذا العلم الأشرف. لأن علم العلة أشرف من علم المعلول، لأننا إنما نعلم كل واحد من المعلومات علماً تاماً إذا نحن أحطنا بعلم علته، لأن كل علة إما أن تكون عنصراً، وإما صورة، وإما فاعلة أعني ما منه مبدأ الحركة، إما متممة، أعني ما من أجله كان **الشيء**." (١)

وعلى نحو أدق يعرف **ابن سينا**(*) موضوع الفلسفة الأولى فيقول: "الفلسفة الأولى موضوعها الموجود بما هو موجود. ومطلوبها الأعراض الذاتية للموجود بما هو موجود – مثل الوحدة والكثرة، والعلية وغير ذلك– والموجود قد يكون موجوداً على أنه جاعل شيئاً من الأشياء بالفعل أمراً من الأمور بوجوده في ذلك **الشيء**، مثل البياض في الثوب ومثل طبيعة النار في النار، وهذا بأن تكون ذاته حاصلة لذات أخرى بأنها ملاقية له بالأمر، ومتقررة فيه لا كالوتد في الحائط، إذ له إنفراد ذات متبرئ عنه. ومنه ما لا يكون هكذا. والذي يكون هذا منه ما يطرأ على الذات الأخرى بعد تقومها بالفعل بذاتها أو بما يقومها. وهذا يسمى عرضاً. ومنه ما مقارنته لذات أخرى مقارنة مقوم بالفعل، ويقال له صورة ويقال للمقارنين كليهما: محل، وللأول منهما موضوع، والثاني هيولي ومادة. وكل ما ليس في موضوع – سواء كان في هيولي ومادة، أو لم يكن في هيولي ومادة – فيقال جوهر ... والجواهر أربعة : ماهية بلا مادة، ومادة بلا صورة، وصورة في مادة، ومركب في مادة وصورة." (٢)

أما **ابن رشد**(**) فيستخدم ترجمة اللفظ فيسميه **"علم ما بعد الطبيعة"** ويقول في تفسير اسمه: " ويشبه أن يكون إنما سُميّ هذا العلم من مرتبته في التعليم، وإلا فهو متقدم في الوجود. ولذلك يسمى "الفلسفة الأولى"(٣). وتفسير ابن رشد لقول أرسطو إن ما بعد الطبيعة موضوعه الموجود بما هو موجود هو أنه يبحث في وجود الموجودات

---

(١)عبد الرحمن بدوي:موسوعة الفلسفة.المرجع السابق ، ص ٣٠٠.

(*)ابن سينا: ولد عام ٩٨٠ وتوفي عام ١٠٣٧، ويعد مذهب ابن سينا أوسع نتاج في الفكر الفلسفي في الإسلام. وقد تجاوزت مصنفاته المائة، ومن أشهرها كتاب القانون في الطب.

(٢)المرجع السابق ذكره ، ص٣٩٤.

(**)ابن رشد: ولد عام ١١٢٦ م في مدينة قرطبة وتوفي ١١٩٨م. فيلسوف عربي أندلسي، حاول التوفيق بين الشريعة الإسلامية والفلسفة اليونانية.

(٣)المرجع السابق ذكره ، ص٣٩٥.

كلها، الإنسان، الحيوان، الجماد، ويبحث في وجود العرض كما يبحث في وجود الجوهر، ووجود ما هو بالقوة وما هو بالفعل.

الميتافيزيقا في العصور الوسطى المسيحية

نجد أولاً **القديس أوغسطين**(*) لا يستعمل كلمة "**ميتافيزيقا**" ولا كلمة **الفلسفة الأولى**. بل استعمل مكانهما كلمة "**الحكمة**" وهي أيضاً وردت عند أرسطو للدلالة على هذا العلم، وإلى جانب كلمة "الفلسفة الأولى" وفي إثره استعملها أيضاً ابن رشد في تفسيره لكتاب (ما بعد الطبيعة). أما **القديس توما الأكويني**(**) فينقل عن ابن رشد أن الميتافيزيقا مأخوذة من مرتبة هذا العلم في التعليم، إذ يتعلم بعد تعلم الطبيعة.

الميتافيزيقا في العصر الحديث

ظلت الميتافيزيقا تنمو في هذا النطاق الذي حدده أرسطو طوال العصور الوسطى، وفي أوائل العصر الحديث، فقد عدها **ديكارت**(***) Descarte جذر شجرة العلم، وكتب تأملاته الميتافيزيقية. ومن بعده كتب **ليبنتس**(****) Leibniz كتاباً بعنوان: بحث في الميتافيزيقا.

فقد دعا **ديكارت** "إلى البحث في الميتافيزيقا ليس فقط لأنها تبحث في النفس وخلودها، بل وخصوصاً لأنها تبحث في المبادئ التي تقوم عليها العلوم، وبالتالي تبحث في أسس المعرفة بوجه عام. ومن هذه الناحية فإن تعريف ديكارت للفلسفة بعامة والميتافيزيقا بخاصة هو تعريف أرسططالي خالص. ذلك أن معنى الفلسفة عنده هو الحكمة، لكنه لا يقصد بالحكمة الفطنة التي يجب أن يتم السلوك في الحياة وفقاً لها:

(*) **القديس أوغسطين**: ٣٥٤- ٤٣٠م. لاهوتي وفيلسوف كاثوليكي، حاول التوفيق بين الفكر الأفلاطوني والعقيدة المسيحية.

(**) **توما الأكويني** Thomas D'Aquin: ولد عام ١٢٢٥ في إيطاليا وتوفي ١٢٧٤. ويعتبر أكبر فلاسفة العصور الوسطى المسيحية ولا يزال تأثيره عظيماً في الكنيسة الكاثوليكية وفي الفكر المسيحي عامة.

(***) **ديكارت** Rene Descartes : ولد عام ١٥٩٥ وتوفي ١٦٥٠م. فيلسوف فرنسي كبير، ويعد رائد الفلسفة في العصر الحديث، وفي الوقت نفسه كان رياضياً ممتازاً وابتكر الهندسة التحليلية.

(****) **ليبنتس** Gollfried Wilhelm Leibniz: فيلسوف وعالم رياضي ألماني. ولد ١٦٤٦م وتوفي عام ١٧١٦م.

بل المعرفة الكاملة. والمعرفة الكاملة في نظره هي الميتافيزيقا، ويسميها أيضاً "الفلسفة الأولى" كما فعل أرسطو، وهو يعرفها مثله بأنها معرفة لعلل الأولى أو المبادئ الأولى"(١)

وينتهي ديكارت إلى تقرير أن الميتافيزيقا هي" معرفة الأمور المعقولة، ولهذا نراه في تصنيفه للعلوم يجعل العلوم بمثابة شجرة، جذورها هي الميتافيزيقا وجذعها هو الفيزياء، وفروعها المختلفة هي المنطق والأخلاق والميكانيكا.

ولكن ليبنتس يري " أن ميتافيزيقا ديكارت من شأنها أن تحدث انشقاقا في وحدة الميتافيزيقا، لأن تفسير ديكارت لطبيعة المبادىء يختلف اختلافا جوهريا عن وحدة تفسير أرسطو لها، ذلك أن أرسطو يطلق أسم" المباديء " على البديهيات، أي على القضايا الأولية الأكثر عموما في استعمال البرهان، بينما ديكارت يطلق كلمة " مبادىء " على الحقائق التي من نوع:" أنا موجود" فهذه الحقيقة مبدأ. من حيث أنه ينبغي أن يبدأ التفكير منها، ولكن هذه الحقيقة تختلف عن مبادىء المعرفة مثل مبدأ عدم التناقض. إن القول:" أنا " هو نتيجة شعور مباشر. بينما مبدأ عدم التناقض لايمكن أن يدرك إلا نتيجة سير تحليلي ارتدادي. يرجع بالبرهان إلى الافتراضات الأولى التي بدأ منها." (٢)

ويهدف ليبنتس إلى إغناء ميتافيزيقا أرسطو بإضافة مبادىء عقلية جديدة، فإلى جانب مبدأ الذاتية أو عدم التناقض، يضع ليبنتس مبدأ "العلة الكافية" ومبدأ "الاتصال " في أحداث العالم، وهذا المبدأ يقرر أن الطبيعة لا تقوم بالطفرة، بل كل ما فيها يتصل بعضه ببعض، دون أي انقطاع، ثم مبدأ " الأحسن " ويقرر هذا المبدأ أن الطبيعة تسلك ابسط السبل في إنجازها لأفعالها.

ثم جاء **كانط**(*) Kant ونادي بأن الميتافيزيقا هي العلم الباحث في حدود العقل الإنساني، ويقرر بأن الميتافيزيقا التي تريد أن تكون علما هي تلك المستندة إلى نقد

---

(١)عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة. ص ٤٩٥.

(٢)المرجع السابق ، ص٤٩٥.

(*)**إمانويل كانط** Immanual Kant : يعد من أعظم الفلاسفة في العصر الحديث. ولد في ١٧٢٤ بروسيا الشرقية، وتوفي عام ١٨٠٤.

العقل، هذا النقد الذي يحدد الحدود التي لا ينبغي للعقل أن يتجاوزها ويخضع لفحص التصورات القبلية ابتغاء ردها إلى مصادرها المختلفة وهى: الحساسية والذهن، والعقل. ومن هنا نجد عند كانط توحيدا بين الميتافيزيقا وبين الفلسفة النقدية.وكان هيوم(*) Hume قد شكك في العلاقة بين العلة والمعلول، وما تبع ذلك من تصور للقوة والفعل، وتحدي العقل أن يفسر بأي حق يظن أن الشيء يمكن أن يكون بحيث أنه متي ما وضع؛ فينتج عن ذلك بالضرورة وضع شيء أخر. لأن هذا هو معنى العلة.

وكان لشك هيوم هذا الفضل في إيقاظ كانط وتوجيه تفكيره في اتجاه أخر مختلف تماما. إذ رأي كانط أنه ليس فقط فكرة العلة، بل الميتافيزيقا كلها مؤلفة من تصورات من هذا النوع الذي كشف عنه هيوم. ووجد أن مشكلة الميتافيزيقا هي أنها لا تستمد عالمها من التجربة، بل تتجاوزها، فالميتافيزيقا لا تستمد مبادئها من التجربة الخارجية كالفيزياء، ولا من التجربة الباطنية مثل علم النفس، بل من معرفة قبلية مستمدة من الذهن المحض ومن العقل المحض. فالمعرفة الميتافيزيقية يجب ألا تشتمل إلا على أحكام قبلية، أي سابقة على التجربة. (١)

إن الميتافيزيقا كما رأي كانط تعنى بالأحكام التركيبية القبلية، وهذه وحدها هي هدفها. ومن هنا تحصر مشكلة الميتافيزيقا في مشكلة إمكان المعارف التركيبية القبلية. ومن أجل حل هذه المشكلة ألف كتابه " مقدمة إلى كل ميتافيزيقا مقبلة تريد أن تكون علما " والنتيجة التي انتهى إليها هي أن الميتافيزيقا التي تريد أن تكون علما هي تلك التي تستند إلى نقد العقل، الذي يحدد الحدود التي لا ينبغي أن يتجاوزها. والذي يخضع للنقد ما هنالك من تصورات قبلية يردها إلى مصادرها الثلاثة وهي: الحساسية، الذهن، العقل. وهكذا نري كانط يقرر أن الميتافيزيقيا هي بعينها نقد العقل أو الفلسفة النقدية / المتعالية.

ولكن **المثالية الألمانية** ويمثلها الفلاسفة **(فشته وشلنج وهيجل)** , Fichte Schelling and Hegel(**) أعادت النظر إلى الميتافيزيقا بالمعني القديم. وكان موضوعها عند هؤلاء الفلاسفة هو نفس موضوعاتها التقليدية أو الوجود الجوهر،

(*)دفيد هيوم David Hume: فيلسوف ومؤرخ انجليزي، ولد ١٧١١، وتوفي ١٧٧٦.

(١)المرجع السابق ذكره ، ص ٢٧٣.

(**)فشته Johonn Gothlieb Fichte: فيلسوف مثالي الماني، ولد ١٧٦٢ وتوفي ١٨١٤.

شلنج Friedrich Wilhelm Schelling : فيلسوف مثالي ألماني، ولد في ١٧٧٥م وتوفي ١٨٥٤.

هيجل George Wilhelm Freedrich Hegel : ولد ١٧٧٠ وتوفي ١٨٨١ من أعظم فلاسفة ألمانيا.

العلية. نظرية المعرفة.لكن شلنج- من بينهم- حاول أن يجعل من الميتافيزيقا فلسفة الطبيعة وهي نزعة امتدت إلى **(شوبنهاور ونيتشة)**[*] Schopenhauer and Nietzsche كل ما هنالك أن هيجل جعل الديالكتيك هو الميتافيزيقا.

ونتيجة للتقدم الهائل الذي أحرزته العلوم الوضعية في القرن التاسع عشر، أصبحت موضوعات فلسفة العلوم مختلطة بموضوعات الميتافيزيقا حتى كادت الميتافيزيقا تفقد معناها القديم، كما هو ملاحظ عند **(برجسون و هوايتهد)**[**] Bergson and Whitehead ومن هنا مال البعض خصوصا في فرنسا إلى تسميتها باسم "الفلسفة العامة".

لكن الميتافيزيقا استردت معناها من جديد على يد الفلاسفة الوجوديين، وخصوصا **هيدجر** Heidegger [***]. "فالميتافيزيقا عنده تبحث في وجود الموجود، وهي تسأل أولا عن الموجود بما هو موجود، وفي هذه الحالة تكون" **ميتافيزيقا عامة** " وهي ثانيا تبحث في الوجود الذي يجعل من موجود معين موجودا، وحينئذ تسمي "**ميتافيزيقا خاصة** "[١].

وبما أن الميتافيزيقا لا تبحث في الوجود بما هو موجود إلا بعد أن تبحث في وجود موجود ممتاز هو في فلسفة هيدجر هو الإنسان ، إن الميتافيزيقا تبحث في امكان الموجود أن يكشف نفسه، أي في التركيب الأنطولوجى للموجود. فالميتافيزيقا تتعقل الموجود في وجوده، وتسأل الموجود في مختلف مناطق الوجود عن وجوده وتتعقل الموجود بعامه وفقا للقسمات الأساسية لوجوده، وتميز- مثلا- بين ما هو الوجود وبين واقعة أنه موجود، وهي تضع الإنسان مثلا في التاريخ وتبحث عن وجوده على هذا النحو. والوجود يحتاج إلى أن يتأسس في الحاضر، أو الماضي أو المستقبل، ولهذا فإن الميتافيزيقا لا تؤسس فقط الموجود في الوجود، بل وتؤسسه أيضا في موجود أعلى[٢].

---

[*] **شوبنهاور** Arthor Schopenhauer : فيلسوف ألماني متشائم. ولد ١٧٨٨وتوفي ١٨٦٠.
نيتشه Friedrich Nietzsche : (١٨٤٤-١٩٠٠) فيلسوف ألماني مؤسس فلسفة القوة. ومن أعظم الفلاسفة تأثيراً في القرن العشرين.

[**] **هنري برجسون** Henri-Louis Bergson : فيلسوف فرنسي كبير ولد في باريس ١٨٥٩ وتوفي ١٩٤١م.
هوايتهد Alfred North Whitehead:(١٨٦١-١٩٤٧)رياضي انجليزي ساهم في تكوين المنطق الرياضي.

[***] **مارتن هيدجر** Martin Heidegger: المؤسس الحقيقي للفلسفة الوجودية (١٨٨٩-١٩٧٦).

(١)عبد الرحمن بدوي : الموسوعة الفلسفية ، ص ٦٠٠.

(٢)المرجع السابق ذكره ، ص ٤٩٧.

علاقة الفن بالميتافيزيقا : -

أن الحديث عن الميتافيزيقا في الفن المعاصر لا يكتفي فيه بالبحث من الناحية التاريخية، - السابقة- والتي تتعلق بالتطورات التي مرت بها الأبحاث الجمالية والفلسفية التي طرقها الفلاسفة في هذا السبيل، أو لما لهذا المبدأ الميتافيزيقي من شأن في المذاهب الفنية المعاصرة، باعتباره الأساس الهام الذي تستند إليه نظريات هذه المذاهب في التشكيل الفني الحديث، الذي يستمد من هذا المبدأ وجوده، للوصول إلى الشكل الجوهري الذي هو قوام العمل الفني المعاصر... وهو ذلك الشكل المعبر عن الحقيقية القائمة في ما وراء مظاهر الأشياء.

وميتافيزيقيا الفن[*] بوجه عام هي معالجة للفن من رؤية معينة. يعنى من حيث علاقته بالوجود، سواء كان بمعناه العام، أي الوجود الشامل. أو بمعناه الخاص، أي الوجود الإنساني. فالفن هنا يكون رؤية للوجود والحياة، لا رؤية للواقع جزئيا كان أم كليا، فالفنان أو العبقري هو ذلك الذي تُتيح له قدرته المعرفية أن يري حقيقة العالم بأسره والوجود في جملته، والموضوع الجميل هنا هو ذلك الموضوع الذي نراه ونستمتع به في ذاته ولذاته،بصرف النظر عن علاقاته بغيره من الأشياء، أي ذلك الموضوع الذي نراه في طابعه الأبدي المميز له، أعنى في طابعه الوجودي أو الميتافيزيقي. ومن ثم فإن العمل الفني هنا ليس بمثابة "مظهر" فقط ، بل إن له سمكا وكثافة " وجودية "[١].

ولهذا فقد أفادت الميتافيزيقا الحركات الفنية التقدمية في القرن العشرين من ناحية الاهتمام الموضوعي بالمضمون والجوهر للأشياء، دون التمسك بمظاهر الأشياء و أشكالها السطحية. "فقد استطاع الفن أن يحقق جانبا مما دعا إليه أفلاطون في فلسفته

---

[*] ميتافيزيقا الفن: أظهرت لنا فلسفة الفن عند شوبنهاور الطابع الفريد المميز للفن بوصفه رؤية ميتافيزيقية، أي رؤية لحقائق الحياة والوجود في صورهما المختلفة، والارتباط بين الفن والميتافيزيقا على هذا النحو لا يعني التوحيد أو الخلط بين الفن والميتافيزيقا، فالظاهرة الجمالية ليست ظاهرة ميتافيزيقية كما أنها ليست ظاهرة أخلاقية. فالارتباط هنا معناه أن الفن له دلالة أو بعد ميتافيزيقي، بمعنى أن المضمون الذي يعالجه ويكشف عنه الفن يتداخل مع موضوع الميتافيزيقا، فكلاهما يتناول موضوعات واحدة بمنهجين مغايرين تماماً

[١] سعيد محمد توفيق: ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور. دار التنوير للطباعة والنشر. لبنان. ١٩٨٣ ، ص ٥.

من حيث التعبير عن الجوهر دون العرض. أو على الأقل عن الحقيقة النسبية التي يمكن لفنان المعاصر أن يتخيلها، متخذا في الأداء تلك الأساليب الابتكارية التي قادته إليه تجاربه في البحث عن الجديد المستحدث من الفن، ولكن الفنان المعاصر مع ذلك لم يهتم بتحقيق تلك المثالية الجمالية حيث اتخذ في الأداء الفني تلك الصورة التي تعمل على إسقاط القيم، سواء منها الجمالية أو الأخلاقية ماعدا القيمة الميتافيزيقية التي تعبر عما وراء الأشياء، أو بمثل طبيعتها أو جوهرها وحقيقتها.... وتمسكه بهذه القيمة أعطى لعمله الفني بعدا عميقا، عوضه عن القيمة الجمالية التي أزاحها عن طريقه، ومن ثم كانت الميتافيزيقية التي وجد فيها باب الأمل ليحقق من خلالها التقدم الذي ينشده. "[1]

فالمصور المبدع كما يقول المفكر الأسباني أورتيجا أي جاستO.Y. Gasset :"يحاول أن يبحث عما يوجد خلف السطح الظاهري للأشياء، وذلك من أجل تكوين أشكال جديدة، فالفن ليس نسخا للأشياء؛ ولكنه إبداع لها. [2]

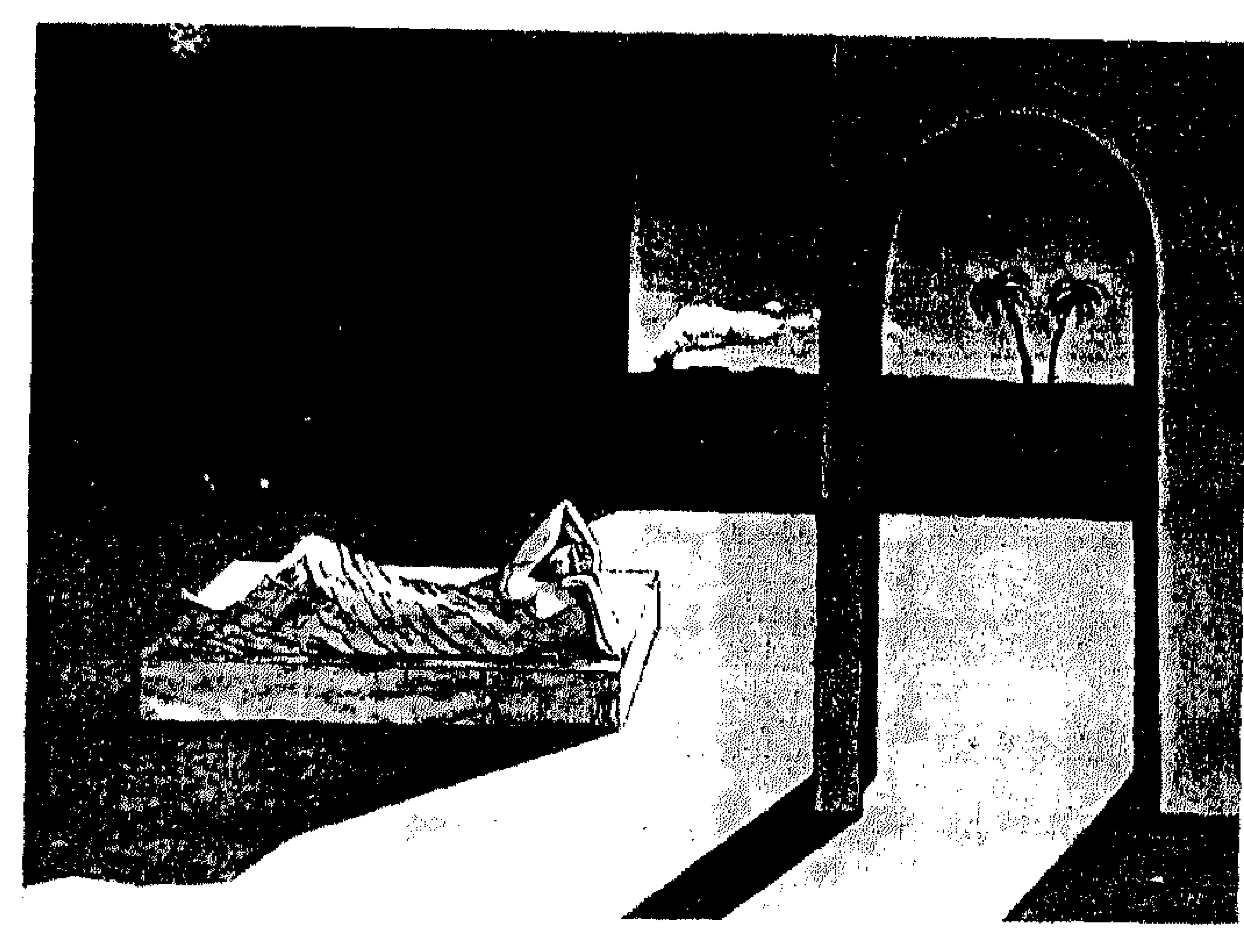
وتأكد ذلك الاتجاه بوضوح في أعمال المصور الإيطالي **جورجيو دي كيريكو** Giorgio de chirico الذي استطاع أن ينقلنا- من خلال لوحاته كما في لوحة " نبوءة العرافة " ١٩١٣ The Soothsayer's Reward ش(١)- إلى عالم متميز عن العالم الذي اعتدناه، فيعرض رؤيته بأسلوب يعيد إلى الأذهان طريقة فناني عصر النهضة باستخدامه المنظور الهندسي والتوزيع الموحد للظلال والأضواء في الفراغ، إلا انه قد خلط كل ذلك في جو غريب غامض، وبيئة لا تتوفر إلا في عالم ما وراء الطبيعة. لقد جمعت لوحاته بين حيرة الغموض ووضوح الفهم في آن واحد، وبين المألوف واللامألوف، وغالبا ما ينشيء لوحته في فراغ معماري منظم ويخضع لأسلوب منطقي تتوسطه معالم أثرية كالتماثيل والبنايات الرومانية القديمة، بغرض أن يحافظ على قدر من التوازن بين الفراغ المكاني والفراغ الزماني، كرمز يشير إلى

---

(١)حسن محمد حسن: الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر. الجزء الأول. دار الفكر العربي. ١٩٧٢ ص٤٧-٤٨.

(٢)شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية في فن التصوير. الطبعة الثانية. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. ١٩٧٧ ، ص ٣٦.

معنى الاغتراب بمفهوم زماني مكاني وفي بعد ميتافيزيقي، امتزج فيه الحلم مع الواقع، غير أن اتساع الفراغات في اللوحات والظلال المحددة بشدة والأضواء الكئيبة، تثير قلقا وخاصة عندما تظهر وسط هذا الجو الموحش تماثيل نصبت،لتولد في نفس المشاهد انطباعا بالمشاركة في حياة الموضوع.



ش (١) جورج دي كيريكو "نبوءة العرافة" ١٩١٣

The soothsayers Reward

إن مثل هذا الترابط لا يحدث إلا في عالم الأحلام،ولقد جسد الفنان موضوعاته على شكل دمى في شوارع مغلقة وساحات خاوية، فأبدع من خلالها رؤية مصبوغة بلون ميتافيزيقي، كما أن استخدامه للساحات الخيالية في معظم أعماله قد أكسبها بعدا مأساويا يعبر عن الضياع، وغربة الإنسان عن كل ما يحيط به.

هذا وقد تأثر فناني الميتافيزيقا وبخاصة دي كير يكو – بآراء كل من الفلاسفة شوبنهاور ونيتشة وبرجسون وهيدجر تأثرا بالغ الأثر بآرائهم الفلسفية والجمالية، حيث وضعت فلسفتهم الميتافيزيقية ورؤيتهم الجمالية حدودا فكرية ومحورية ارتكز عليها دي كير يكو في اتجاهه الفني، حيث عادل تجربته الداخلية بتلك الحقيقة الغامضة التي تقع فيما وراء المظهر السطحي للأشياء.

فالميتافيزيقا باعتبارها رغبة داخلية في الإنسان، وحاجة مُلحة نحو معرفة حقيقة الأشياء والحياة والوجود، إنما تتحقق في الرؤية الجمالية التي تتصرف عن كل ما يربطها بالإرادة لتصبح تأملا موضوعيا خالصا لطبيعة الحياة والوجود، ومن هنا فإن الفنون الجميلة تكون في علاقة ضرورية بمشكلة الوجود، وبالتالي فإن العمل الفني

لا يكون مجرد تعبير؛ بل هو تعبير عن معنى، فالعمل الفني إذن له مضمون وكثافة وجودية.

"والفن إذ يكون بذلك رؤية ميتافيزيقية بمعنى أنه رؤية للحقيقة الباطنية للوجود مؤسسة على الحدس. فهو رؤية لا تتحقق إلا من خلال الُمثل، باعتبارها الوسيط القائم بيننا كأفراد وبين الحقيقة"[١]. ويرى الباحث أن العمل الفني ليس مجرد رؤية فقط في المقام الأول؛ بل هو أيضا صناعة وتنفيذ، فالعمل الفني يجب أن يتضافر في إنتاجه ملكات العقل من خيال ورؤية حدسية ،علاوة على ملكات الحس التي تقوم بدور التنفيذ وتجسيد الرؤية في شكل مادي، فالعمل الفني ليس مجرد رؤية لمضمون، بل هو أيضا تنفيذ لصورة أو شكل، فالرؤية والتنفيذ أو المضمون والشكل يتداخلان معا في بناء العمل الفني.

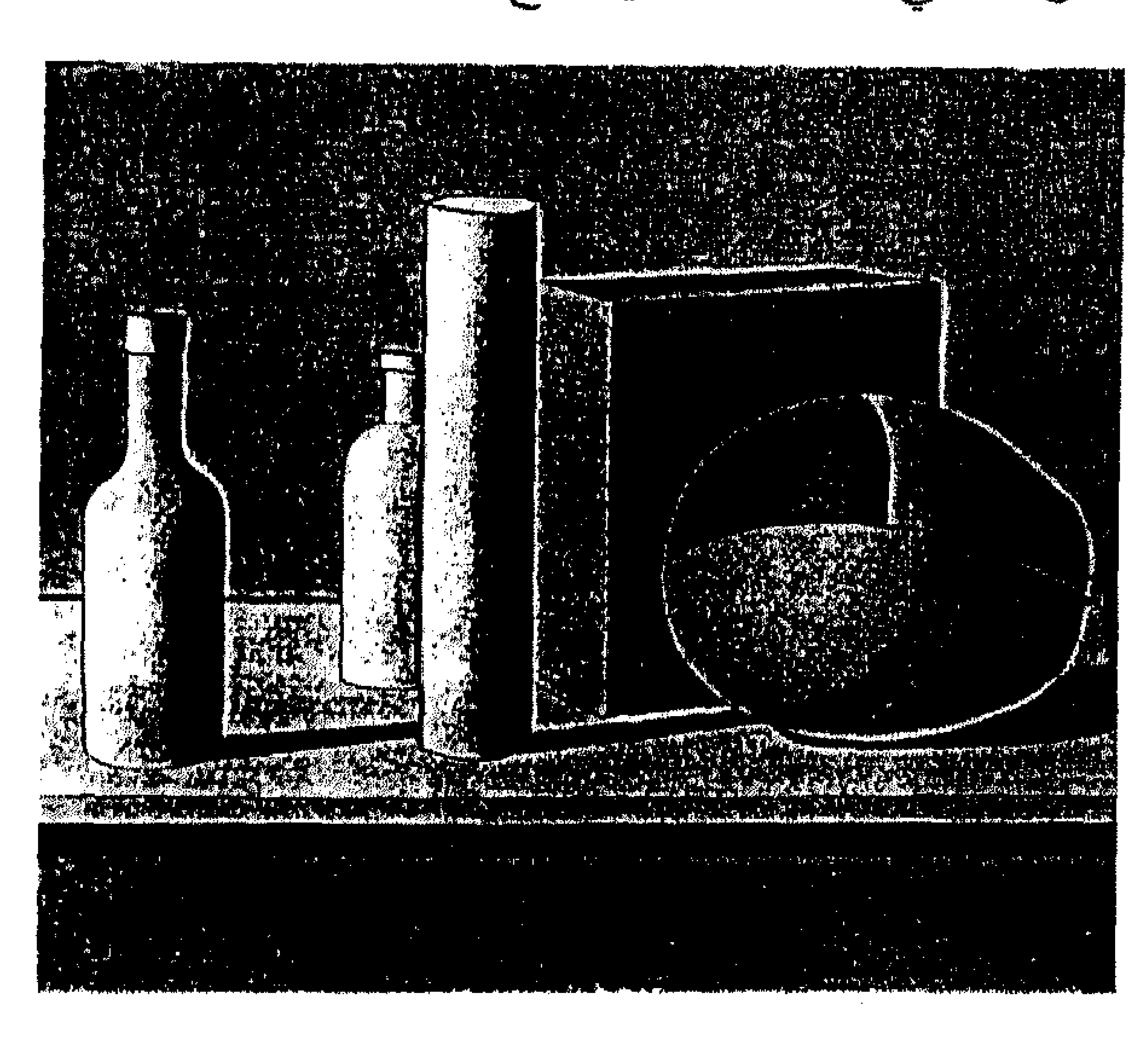
والواقع أن التأمل الفني– عند شوبنهاور– إنما ينطوي على جانبين هامين: " **أولا** : معرفة الموضوع، لا بوصفه شيئا فرديا، بل بوصفه مثالاً أفلاطونياً. أي صورة ثابتة لنوع واحد بأكمله من الأشياء. **وثانيا** : شعور الذات العارفة نفسها لا بوصفها فردا؛ بل بوصفها ذاتاً عارفةً محضةً خاليةً من كل إرادة. [٢]" ومعنى هذا أن النظر الجمالي ينطوي على خروج تام على أساليب المعرفة المقيدة التي تخدم الإرادة والعلم معا، وحينما تتحرر المعرفة من سيطرة الإرادة، فإنه باستطاعة الفنان/المصور أن ينتقل إلى آفاق جديدة تمتد فيما وراء مطالب الحياة ونوازعها، ويستطيع أن يدرك الأشياء خالصة من كل علاقة بالإرادة، فيلاحظها بدون أي مصلحة شخصية، أو أي اعتبار ذاتي، أي أنه يستطيع– في هذه الحالة، أن يلاحظها ملاحظة موضوعية لهدفه، فيدركها من حيث هي " **مُثل** " لا من حيث هي " **بواعث** " ومن هنا يصل لحالة من الطمأنينة. والخلو من الألم، فلا يظل أسير للإرادة أو الهوى أو الرغبة، بل ينعم بضرب من السلام النفسي العميق، وآية ذلك أن الذات المدركة حين تغوص في طيات الموضوع، وتنسى ذاتيتها، متنازلة عن ذلك الضرب الخالص من المعرفة، والقاصر على إدراك النسب أو العلاقات، فإن الشيء الفردي المدرك سرعان ما يرقي في

(١)سعيد محمد توفيق: ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور.ص ١٠٣.

(٢)زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة (بدون تاريخ) ، ص ١٥٩.

عينيها إلى مستوى " المثال " ، أو الفكرة النوعية، كما أن الذات العارفة سرعان ما ترقي إلى مستوى الذات الخالصة المتحررة من كل إرادة، وهكذا يتحرر كل منهما من أسر الزمان وشتى العلاقات الأخرى.

ومن هنا فقد أستطاع المصور جورج موراندي Gioregio Morandiأن يصوب إدراكه الموضوعي المحض نحو أقل الأشياء وأبسط الموضوعات، فأبدع من الطبيعة الصامتة التي صورها لوحات ناطقة تثير الانفعال، وتولد في النفس الإعجاب كما في لوحة " طبيعة صامتة " ١٩١/١٩١٩ Natura Morta ش(٢)والشيء الجدير بالإعجاب في تلك اللوحات إنما هو على وجه التحديد تلك العقلية الهادئة التي يتمتع بها الفنان، تلك العقلية التي تحررت من الإرادة،فاستطاعت أن تتأمل شتى موضوعات الطبيعة بدقة وعناية وموضوعية فائقة.ولما كان من شأن هذه اللوحات أن تتيح لناظرها مشاركة في حالة الهدوء النفسي التي تستولي عليه،فإن إعجابه بها لابد من أن يتزايد حينما يدرك العقلية الهادئة المتزنة التي استطاعت أن تنتج مثل هذه اللوحات.



ش (٢) جورج موراندي
"طبيعة صامتة" ١٨-١٩١٩
Netura morta

و يمكن إيجاز معنى الفن عند **شوبنهاور** على النحو التالي: إن الفن هو رؤية حدسية لحقيقة الحياة والوجود عن طريق التأمل الجمالي النزيه للمثل وبذلك تكون الرؤية الجمالية مقدمة للرؤية أو المعرفة الميتافيزيقية، التي لا يكون لها هدف سوى استيعاب الحقيقة.

كما رأى نيتشة Nietzscha.في الفن وسيلة لكشف الطبيعة، والتعبير عنها بوضوح، وبهذا المعنى فإن الفن يحقق هدفا ميتافيزيقيا، ويقول نيتشة في هذا الصدد: " كما أن الطبيعة تحتاج إلى الفيلسوف، فإنها كذلك تحتاج إلى الفنان من أجل غرض ميتافيزيقي، أعنى من أجل استنارتها الخاصة، لكي يمكنها في النهاية أن ترى أوضح وأكثر تميزا ما لم تر أبدا في تدفق الصيرورة. [١]" وهكذا فإن الفن يكون مدخلاً لفهم الوجود والطبيعة. فالفن عند كليهما يتشابك مع الميتافيزيقا، لأنه وسيلة لكشف الحقيقة التي تختفي وراء عالم الظواهر، وذلك عن طريق الحدس أو الإدراك الحسي المباشر الذي ينفذ من خلال الستار السميك الذي يحول بيننا وبين جوهر الظواهر أو حقيقة العالم. وعلى هذا النحو كانت المعرفة الجمالية في هذا الاتجاه نموذجا للمعرفة الميتافيزيقية ومقدمة لها.

---

(١)سعيد محمد توفيق: ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور.ص ٢٩٦.

التصوير الميتافيزيقي في العصر الحديث:

سبق وأن عرفنا كلمة ميتافيزيقا بأنها تعنى ما بعد الطبيعة أو ما وراءها، أو ما هو أبعد منها، ولكن لو حاولنا أن نفسر هذا المعنى ودلالته في مجال الفن؛ فإن التصوير الميتافيزيقي هو الفن الذي يسعى للتعبير عما يختفي خلف الطبيعة، وهذا المعنى- الذي نراه وراء الرسوم خلف كل شيء- قد يكون سرا، أو حدس شاعر أو حقيقة فيلسوف، عبر عنها الفنان في لوحته.

وقد أكد دي كيريكو ذلك قائلا: " إننا نستخدم التصوير في سبيل خلق نفسية ميتافيزيقية جديدة للأشياء، وغالبا ما كانت تكمن في الرصانة الجلية للعالم المرئي الذي ابتكره المصورون الميتافيزيقيون أثار القلق والكابوس وما يتسلط عليه من هواجس، ذلك أن هذا العالم شاء الفنان أم أبى يبوح بالمظاهر الخفية لطبيعته الخاصة ويفضحها. [١]"

هذا وقد ظهر التصوير الميتافيزيقي في الفترة ما بين أعوام(١٩١٠-١٩١٥) كرد فعل معاكس ضد المستقبلية Futurism، التي كانت تسعى إلى التعبير عن الحركة في اللوحة وإلى المواضيع العصرية، ورفض كل التقاليد القديمة في التصوير، أما الميتافيزيقية فقد أكدت بالمقابل على الحركة المتوقفة والسكون المطلق فيها، وقد استعانت بالأسس الكلاسيكية للتعبير عن روح العصر. كما تناولت المواضيع المعمارية الكلاسيكية، وصورت المشاهد التي لا تمت للحياة المحيطة وللواقع بأية صلة، " وأن هذا الاتجاه يُعبّر عن مواضيع لا تنتسب إلى عالمنا الموضوعي- القائم من حولنا-، بل إلى عالم آخر غريب... لكنه موجود، عالم يسوده السكون والعزلة الموحشة، ليس فيه سوى الفراغ الأبدي والأخيلة الطويلة الممتدة فوق الأرض... والعمارات القديمة وكأنها شيدت من الورق المقوي، وعند مداخلها تماثيل مطروحة أرضا فوق قواعد منخفضة قد يتعثر الناس فيها إن وجدوا، أو موضوعة فوق أعمدة

---

[١] علي الشماط: تاريخ الفن، الاتجاهات الرئيسية في فن التصوير. منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق. ١٩٩٨. ص ٧٨.

عالية تحاصرها الأبنية القريبة مما يثير في النفس أحساسا غريبا آت من بعيد غير مألوف. [١]"أنظر ش رقم(١)

وتمثل أعمال الفنان الميتافيزيقي" محاولة للتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر ضمن المدينة الصماء، وفي المجتمع الغريب، حيث يعيش منعزلا، وهذا العالم الميتافيزيقي يسعى إلى إعطاء الفن شكلا يتجاوز محاكاة الواقع، أو الاعتماد على الأحاسيس والإدراكات في تقديمه[٢] ". وقد أوجد الفنان الميتافيزيقي هذا العالم العجيب لكي يعكس أزمة الإنسان المعاصر وغربته الروحية، وكي يعبر عن عزلته وقلقه الذي عجزت كل من التكعيبية والمستقبلية في التعبير عنهما.

وهذا الفن لا يجسد الواقع، وإنما معناه، لذلك فهو لا يولى البحث التشكيلي أهمية كبيرة في اللوحة، لأن اهتمامه منصب على التعبير عن المعنى الكامن خلف الواقع، أي المضمون الأعلى للشكل الخارجي المرئي في الطبيعة، وبالتالي فهو يهتم بالصورة لا بالتصوير، ويزداد اهتمامه بها بالقدر الذي تستطيع فيه التعبير عن مشاعره وأسراره وفلسفته.

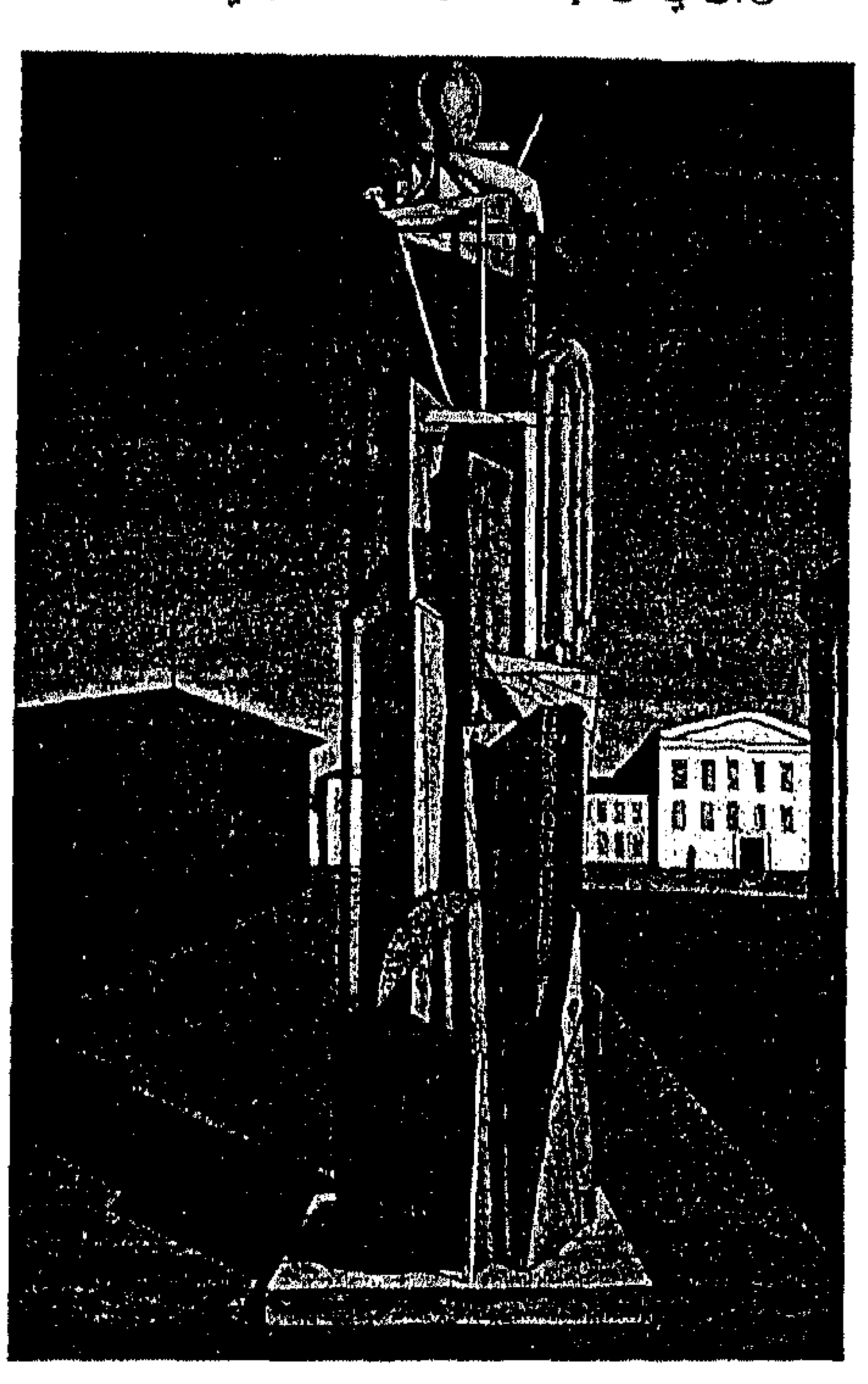
وترجع نشأة التصوير الميتافيزيقي إلى المصور الإيطالي جورجيو دي كيريكو Georgio de Chirio الذي ابتكره منذ عام ١٩١١ في باريس، ثم انتقل به إلى إيطاليا خلال الحرب العالمية الأولى، كما مارسه معه كل من المصورين كارلو كارا Carlo Cara منذ عام ١٩١٧ ، وجورجيو موراندي Georgio Morandi منذ عام ١٩١٦، وكذلك قليلا من الفنانين الإيطاليين الآخرين حتى عام ١٩٢٠، ويعتبر الكثير من النقاد أن لقاء دي كيريكو وكارلو كارا كان بمثابة بداية الميتافيزيقية كمدرسة فنية متكاملة الأسس واضحة المعالم،" حيث قام كل منهما بصياغة مصطلح التصوير الميتافيزيقي عام١٩١٧،المؤلف من خيالات الماضي القديم وذكريات التجربة الذاتية والإحساس بالغموض والبرود والحيرة في تصوير المستحدثات التكنيكية الحديثة بجوار العتيقة،عن طريق استخدام المنظور والإضاءة الغير واقعية[٣]" . كما في لوحة

([١])علي الشماط: المرجع السابق ذكره ، ص ٩٠.

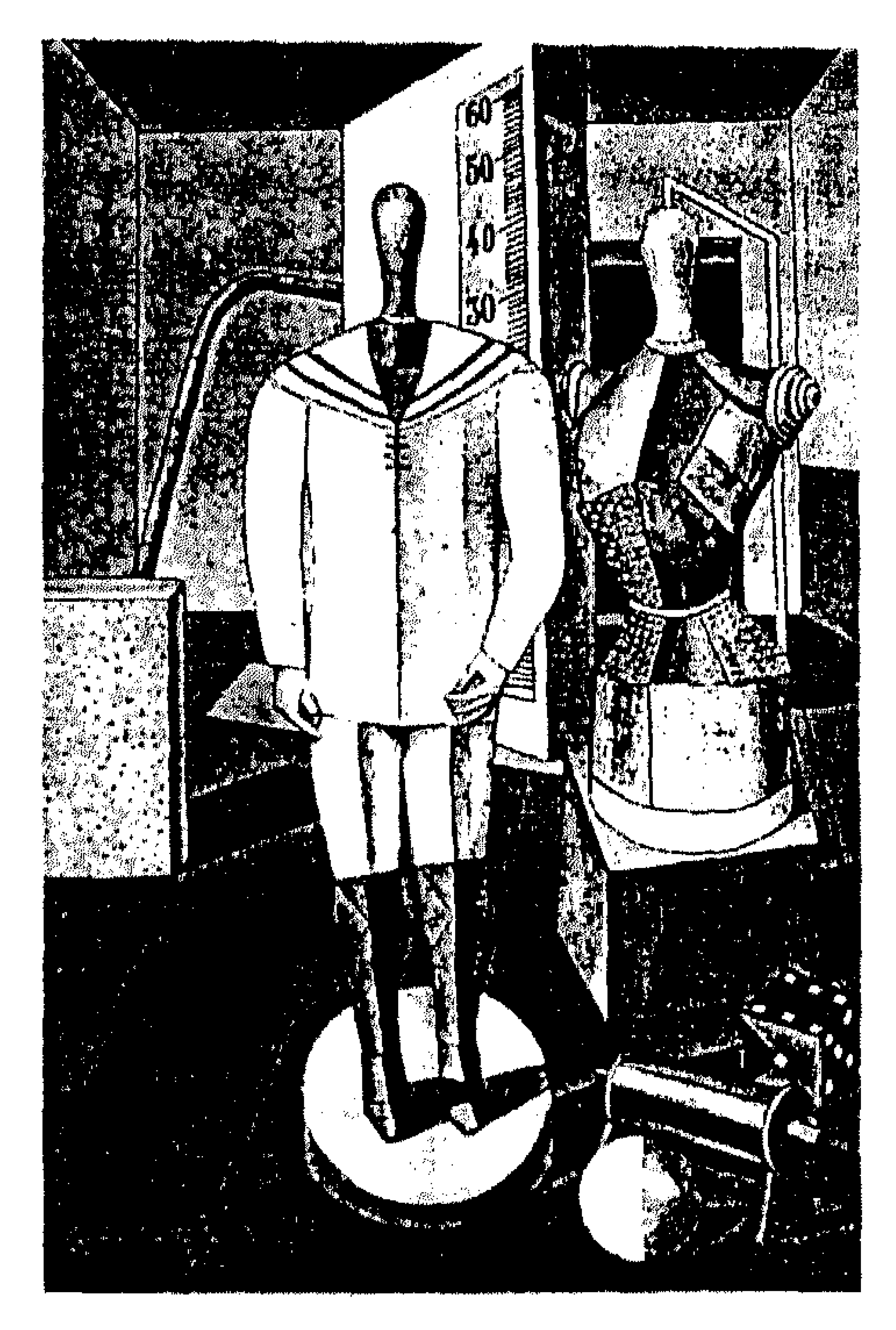
([٢])طارق الشريف:الميتافيزيقية،مجلة الحياة التشكيلية.الأعداد من٣٣-٤٢ .سنة١٩٩٩ .دمشق،سوريا،ص ١٩٣.

([٣])Wieland Schmied. Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutsch--land. 1918:1933.Hononnover.1969 .P . 18.

"الميتافيزيقي العظيم" ١٩١٧ The great mataphyisican ش(٣) ولوحة "أم وابن" ١٩١٧ Madre e figlio ، ش(٤) ."وعن طريق تجاور هذه الأشياء المتنوعة،أوجد ذلك جوا من الدهشة والصدمة وساد جوا عاما من الغرابة،يوحى بجو من الخوف والرعب في بعض الأحيان[1]".وكذلك كان للتصوير الميتافيزيقي تأثيراً كبيراً على ظهور السرياليةSurrealism،ولكن الخاصية الشبيه بالحلم التي نقلها الفنانون الميتافيزيقيون اختلفت عن فناني السريالية،لاهتمام فناني الميتافيزيقيا بالبناء التصويري والإحساس المعماري القوى المشتق من فن عصر النهضة.



ش(٣)جورجيو دي كيريكو
"المتافيزيقي العظيم" ١٩١٧
The great Metaphyisician



ش(٤)كارلوكارا
"أم وابن" ١٩١٧
Madre e figlio

" إن التقاط الأفكار الموحية ذات الدلالة يمكن أن يحدث للفنان دون توقع أو إنذار سابق، كما يمكن أن يحدث أيضاً نتيجة للتأمل وإمعان الفكر أو نتيجة لدقة وعمق عملية الإدراك، وأيضاً نتيجة لنشاط عمليات الخيال[2]".

---

(1)H. H.Arnason and Marla F. Prather. A History of Modern Art.Thames and Hudson. London. 1998. P.251.

(2)شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير. مرجع سبق ذكره ، ص١٦٧.

ولهذا كان لكيريكو السبق في ظهور هذا النوع من التصوير، وذلك من خلال لوحاته التي تصور معالم المدينة، وأماكنها الزائلة ذات التماثيل الباقية بظلالها الكثيفة التي تقف أمام الفن المعماري لعصر النهضة، وعربات القطارات الحديثة. ولقد أطلق دي كيريكو على مدينة فيريرا الإيطالية Ferrara لقب " أكثر المدن ميتافيزيقية"، وذلك من خلال ميادينها الفسيحة وتماثيلها وأقواس بواباتها وطابعها المعماري القديم، ومن خلال قصر شيفانويا Schiffanaia الموجود بها بنقوشه الجدارية– التي أبدعها الفنان فرانشيسكو دل كوساFrancesco del Cossa – التي توجد في قاعة دي ميزي dei Mesi وكانت هذه النقوش ذات المردود التاريخي الأسطوري الثالوثي هي مصدر إلهام إزرا بوند[*] Ezra Pound في نظمه لأنا شيده وترانيمه.

فهذه المدينة كانت المنبع الأصلي لفن التصوير الميتافيزيقي، وكانت مصدر تعلم دي كيريكو وتلقيه الانطباعات العميقة التي تولدت في نفسه، " فانطباعات الفنان هي حالة وجدانية أكثر منها عملية معرفية أو عقلية تحدث للمبدع عندما يتعرض لمواقف ومنبهات ذات أهمية خاصة بحيث تلفت انتباهه، وتستأثر باهتمامه، أي بعد عملية الالتقاط."[١]وفي هذا الصدد حدد دي كيريكو كلمة " ميتافيزيقي" على أنها– بصفة قاطعة– شيء يتسم بالغموض والدقة، حيث يقول: " إن الأشياء التي تتبدى لي بشكل ميتافيزيقي تمثل– من خلال وضوح ألوانها ودقة مادتها– النقيض أو المقابل لكل التشوشات واللاوضوح، لقد كانت الميتافيزيقية بالنسبة لي هي الجمال الهادئ والروحي للأشياء[٢]. "وإذا كانت هذه رؤية دي كيريكو للميتافيزيقية كمذهب قائم بذاته، فإن الميتافيزيقية قد تكون أوسع نطاقا، إذا اعتبرنا أن الفن المعاصر يقوم من الوجهة الرئيسية على التعبير عن المطلق كي يكون مشاهدا.. حيث العمل على إبراز الفكرة الجوهرية المعبرة عن الحقيقة الخالدة في الأشياء– كما أشار إليها أفلاطون– دون الاهتمام بصورها الظاهرية، سواء كان الأمر متعلقا بالكائنات الطبيعية التي هي من إبداع الخالق تبارك وتعالى... أو من الأشياء التي هي من مبتدعات الإنسان؛ إذ أن الأمر هنا إنما يتعلق بمضمون الأشياء، الذي يتمثل في الحقائق والمعاني الخالدة المستترة وراء مظاهرها القابلة للتحول والزوال[٣].

---

[*]إزارا بوند : ١٨٨٥–١٩٧٢ شاعر أمريكي تميزت أعماله بالغموض.

[١]شاكر عبد الحميد: المرجع السابق ، ص١٦٩.

[٢] Wieland Schmied.Op.Cit.P. 18.

[٣]حسن محمد حسن: مرجع سبق ذكره ، ص٢٥٠.

السمات الفنية للتصوير الميتافيزيقي:

الصلة الوثيقة بين الشكل والمضمون في أعمال الميتافيزيقيين.

هناك صلة وثيقة بين الشكل والمضمون في أعمال الفنانين الميتافيزيقيين،وقد فسر هربرت ريد معنى كلمة الشكل قائلاً:"إن المعنى الحقيقي لكلمة شكل هو اتخاذ الشكل هيئة معينة،وهذا هو معنى الشكل في الفن،فإن الشكل هو الهيئة التي يتخذها العمل الفني،ولا فرق في ذلك بين البناء المعماري أو التمثال أو اللوحة،فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلاً معيناً خاصاً،وهذا الشكل هو هيئة العمل الفني"[1] كما عُرف المضمون بأنه المعنى المحتوي داخل الشكل ويدركه المتلقي حينما يري العمل الفني ويستوعبه ويتفاعل معه إيجابياً،ويتذوقه بحالة تجمع بين الشعور واللاشعور في آن واحد.

فالمضمون يُدرك من خلال هيئة الشكل .. والشكل يصبح له معنى لما يحتويه من مضمون.. وبذلك نرى أن الشكل والمضمون من الصعب فصلهما .. وكلما كان المضمون مرتبطاً بالشكل ازدادت أصالة العمل الفني وارتفعت القيمة الشكلية المُدركة, وأيضاً تتضح الأصالة والتميز لشخصية الفنان المنتج للعمل الفني، فكلما ارتبط المضمون بالشكل ازدادت الشحنة التعبيرية المنبعثة من العمل الفني في أصالة معبرة عن شخصية الفنان، وبخاصة في إيصال مضمونه كاملاً للمتلقي في إدراك وإحساس وتفاعل وانصهار مع تجربته الفنية في العمل الفني، فالشكل ومضمونه مرتبطان لأن الشكل يؤثر في المضمون، والمضمون يؤثر في الشكل من خلال وحدة وثيقة يُدركها المتلقي للعمل الفني في حالة مقدرته على إدراك مفردات البناء الفني من خلال وحدة التكوين العام للوحة .. برؤيا إبداعية للفنان المبتكر.

ومن هذا تتضح الصلة الوثيقة بين الشكل في أعمال الميتافيزيقيين ومضمونها الذي توحي به وتتحدث عنه وتحويه داخلها، فالشكل يؤثر في المضمون، وأيضاً المضمون يؤكد مفردات الشكل في اتصال وثيق .. وذلك ما يميز الأعمال الميتافيزيقية – التي تربط بين الواقع والخيال – والمؤثرة على المتلقي في ذاتية واستقلال في

---

(1)هربرت ريد: معنى الفن. ترجمة سامي خشبة. دار الكاتب العربي. القاهرة. ١٩٦٨، ص١١.

الأسلوب والسمات الشخصية للفنان الميتافيزيقي، وأيضاً في رؤية متحررة من التقاليد الفنية السابقة، ومتحررة من المفهوم الضيق لموضوع اللوحة.

فقد اعتبر فناني الميتافيزيقية أن التكعيبية والمستقبلية لم تعبرا عن الحاجات الروحية والنفسية للعصر الحديث، ولم تتجاوز تجاربهما حدود الانطباعية ، لأنهما ظلا متأثرين بالشكل المادي الوصفي ، وسعوا حتى يصل الفن إلى التعبير عن معنى الحياة المعاصرة ، وعن أزمة الإنسان فيها ، مستخدمين كل العناصر التي تساعدهم في تحقيق ذلك.

ولهذا السبب عبرت لوحاتهم عن أزمة الإنسان ضمن المدن الحديثة، حيث يعيش الإنسان منفرداً، وهذا التعبير – عن العالم الذي يُمثل المجتمع المعاصر – لا يعني نقل الواقع الخارجي بأمانة، أو الاعتماد على الأحاسيس والإدراكات لتقديمه، بل هدفهم من ذلك تقديم عالماً نحس فيه بالفراغ الدائم الذي يعيشه الإنسان المعاصر، والذي يعكس الإحساس باللاجدوى التي تغلف كل شيء." (١)

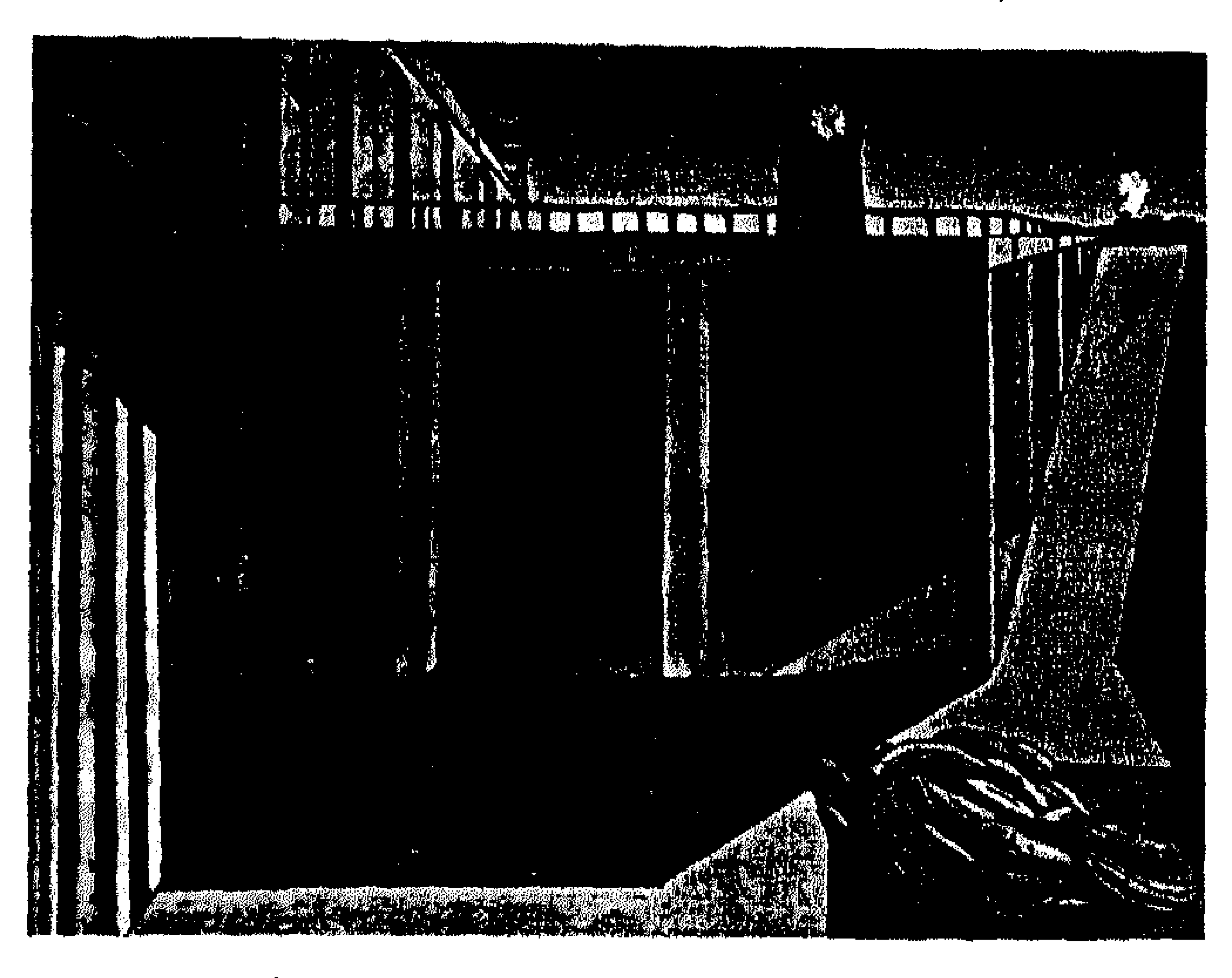
إن الوصول إلى المعنى هو الأساس، وللتأكيد على اللامعقولية للواقع، وذلك ضمن صياغة تؤكد على عناصر معينة اختارها الفنان، عالماً لفنه على أنه صنو عالم الواقع ونده، وهو في نفس الوقت يقدم معنى عالم الواقع أكثر مما يُعبر عنه. وطالما أن هدف الفن هو التعبير عن المعنى العميق للأشياء، فهو يدل على أن المدرسة الميتافيزيقية لا تهتم بالبحث عن أسس فنية يتجمع الفنانون حولها، بل تقدم مضموناً هو الأساس لفنهم.

وهذا الموقف لم يصل بالميتافيزيقية إلى معاداة المدارس الشكلية، لأنها استفادت من هذه المدارس ؛ فقد استفادت من تجارب التكعيبيين، حيث صور الفنانين الميتافيزيقيين الواقع على شكل كتل معمارية وهندسية، كما ساهمت طريقة استخدامهم للألوان، وبسطها كدرجات إضاءة على تأكيد صلابة الواقع الذي تقدمه. كما في لوحة "محطة مونتبارناس" ١٩١٤ Montparnasse Station ش(٥) للمصور دي كيريكو .وهذا يعني أن الميتافيزيقيين يريدون خلق عالم جديد يختلف عن الواقع المرئي، ويتمتع بميزات هندسية ومعمارية مستقلة عن تمثلنا له، كأنه موجود أمامنا ومنفصل

---

(١)طارق الشريف:مرجع سبق ذكره ، ص ١٩٣.

عنا، ووجوده راسخ كوجود الواقع الخارجي عند التكعيبيين، وهو عالم حقيقي أكثر من العالم المرئي، ولهذا تبدو علاقات الأشكال والألوان متماسكة متينة صلبة رغم كل الخيال الذي استخدموه لخلق هذا العالم.



ش (٥) جورجيو دي كيريكو
"محطة مونتبارناس" ١٩١٤
Montparnasse Station

وإذا قلنا عن الميتافيزيقية بأنها واقعية، فذلك يعني أن هناك كثيراً من الأشياء الواقعية في اللوحة، وبالتالي ليست الواقعية هي تصوير ما هو شخصي/فردي؛ بل رسم ما هو عميق راسخ، أكثر حقيقة من الواقع، وهذا المبدأ كلاسيكي تماماً، لأن الكلاسيكي يُقدم لنا ما هو نبيل متين متماسك يتمتع بعلاقات هندسية تعطيه رسوخاً ومتانة، ألوانه هادئة ولا علاقة له بعواطفنا، بل هو موجود على شكل أكثر كمالاً من الواقع المرئي، كأنهم يصورون عالم المثل الأفلاطوني. [1]"وبالتالي فالكلاسيكية هي الواقعية بمعنى ما، أنها ترسم ما هو أكثر رسوخاً من الواقع المتبدل، وتقدم عالم مُثل حقيقي وراسخ الوجود تماماً.

وهنا نصل إلى غرابة العالم المُصور فهو موضوعي وخيالي، موضوعي من حيث طريقة الرسم والتعبير، وخيالي لأنه يُقدم عالماً خاصاً غريباً كما لو أنه عالم أحلام أُعيدت صياغتها على نحو دقيق متماسك.

([1])طارق الشريف:مرجع سبق ذكره ، ص ١٩٤.

الواقعية الميتافيزيقية للأشياء:

حتى نستطيع إعطاء فكرة عن تجربة الميتافيزيقيين لابد لنا أن ندرس ونقدم برنامجهم الفكري،لكي نستطيع الكشف عن أهم تجاربهم وأفكارهم،قبل الكشف عن أعمالهم ، حيث يتميز برنامج التصوير الميتافيزيقي بالأهمية من ثلاثة أوجه:-

الأول: من خلال توجهه نحو الأشياء، ومن جانب آخر من خلال تثبيته للنظر على وجود الشيء بوصفه سحريا.**الثاني:** من خلال تأكيده على استاتيكية وجمود وثبات الأشياء، وهو ما كان بمثابة الرد على التصاعد الديناميكي لمذهب المستقبلية، وعلى تجزئته أو تشتيته لعالم الأشياء،**الثالث:** من خلال إبرازه للجانب الميتافيزيقي، ألا وهو الجانب المبهم والمتجاوز للوجود المجرد للشيء. [١]

وتشتمل عمليات الإحاطة والمراقبة الإبداعية التي تحدث عندما يقوم المصور المبدع بإدراك موضوع ما على محاولة إعطاء معنى له، تمثله، تنظيمه، تجليه، تركيبه، تخيله في أوضاع وسياقات جديدة، وأيضا تخيله في علاقات جديدة متعددة مع موضوعات أخرى، ومن ثم يبدأ تكون تصور واضح لدى الفنان تُبنى على أساسه خطواته القادمة، وكما يقول هربرت ريد:" فإن الفنان ببساطه هو ذلك الإنسان الذي لديه القدرة والغربة في تحويل الإدراك البصري إلى شكل مادي، و**الجانب الأول** من عمله هو جانب إدراكي، و**الجانب الثاني** هو جانب تعبيري، وليس من الممكن في الواقع- أن نفصل بين هاتين العمليتين".[٢]ويقول إريك نيوتن E Newton :" أن الطريقة التي يتم بها إظهار شيء ما تعتمد على الطريقة التي تمت ملاحظته بواسطتها"[٣] ويذكر أرنهيم:" أن الإدراك الإنتاجي، أي النشاط الذي يسمح لنا بفهم وتحديد وتذكر ومعرفة الأشياء هو أساسا عملية التقاط للملامح البنائية الأساسية التي تميز الأشياء وتفرق بينها وبين بعضها البعض." [٤]

وحسب قول كارلوكارا فإن الأشياء العادية هي:" الأشياء التي تكشف النقاب عن ذلك الشكل من البساطة، التي تجعلنا نتعرف على وضع أعلى وأكثر إبهاما للوجود

---

(١)Wielend schmied . O.P. Cit. P.18.

(٢)شاكر عبد الحميد:مرجع سبق ذكره ، ص ١٦٣.

(٣)المرجع السابق ، ص ١٦٤

(٤)المرجع السابق ،نفس الصفحة.

وتساهم في تشكيل وبناء الروعة الكامنة للفن." [1]كما في ش (٤) ، وفي هذا الصدد يتعلق الأمر بداية بتخليص الأشياء العادية من المعاني التقليدية الملازمة لها، وذلك من أجل جعلها تبدو وتظهر في طبيعتها الفعلية، وفي هيئتها الغير مدركة، وفي وجودها العيني الحقيقي، إن الأمر يتعلق برؤية الأشياء على أنها تتسم بالبساطة والبراءة في نفس الوقت، وذلك بالطريقة التي نظر إليها هنرى روسو. إن دي كيريكو طالب: بالخروج عن كل ما هو معروف حتى الآن، وبطرح أي موضوع أو فكرة أو رمز جانبا.

إن هدف التصوير الميتافيزيقي هو السعي نحو عزل الأشياء وتخليصها من كل المتعلقات العادية، وجعلها تبدو في جوهرها الخالص بدون السياقات أو الارتباطات المصاحبة لها. ومن خلال هذا كان ينبغي من جديد التوصل إلى شيء بدا لهذه الأشياء أمراً مفقوداً، وذلك عبر التطورات الأحدث للفن: كان ينبغي- من جديد- إظهار طهارة واستقامة الأشياء، وذلك كما نجدها في فن التصوير لدى مازاتشو ،وجيوتو ،وأوتشيللو وبيرو ديلا فرانشسكاMasaccio ,Gitto, Uccello and Piero della Francesco ويمكن القول أن تواجد لوحات الأساتذة القدامى قد ضمن الوجود الغير قابل للتغير للأشياء، كما أن ديمومة الأشياء كانت هي مصدر الإلهام بحاضر ووجود التقاليد العظيمة، وعلى حين اكتشف كارا لدى أوتشيللو " تأخيه مع الأشياء " ومن ثم إحساساً يعطي نوعاً ما- من الناحية النفسية- من الحرارة للأشياء، فإن هذا الشعور قد وجد تضاداً غريباً له في لوحات دي كيريكو – كما في ش (٣).- حيث يبدو الإنسان (كمانيكان) كدمية يقف مشدوهاً كالتمثال، مركب من أشياء أم جمادات، وهكذا يمتلك – على مستوى آخر من البرودة والموت- من جديد نفس الشخصية الوجودية للأشياء"[2]

وعلى حين وجدت الأشياء العادية المهملة، والتي كانت هدفاً لاهتمام الميتافيزيقا التصويرية، بغض النظر عن المعماريات، فإنها قد شهدت بالفعل – من خلال عزلها ونقلها إلى محيط غريب عنها- نوعا ما من الغيبوبة الروحية، وإن كانت قد شهدت نوعا ما من التضخيم أو العلو الأثري، لقد وقعت هذه الأشياء أو الجمادات-

---

(1)Wielend schmied . O.P.Cit. P.18.

(2)Ibid.

من خلال فصلها عن صلاتها وروابطها- داخل نطاق الفراغ أو اللاشيء، والوحدة، والسحر، لقد بدت بالنسبة لعين المشاهد شيئا يكتنفه الغموض، لقد صارت تعبيرا عن مخاوفه وهواجسه.

كما كان هناك كذلك تحولا واتجاها آخر لدي جورج موراندي فيما يتعلق بالميتافيزيقيا التصويرية التي عالجها في الفترة من ١٩١٦:١٩٢٠ ، إن اقترابه للأشياء هو اقتراب بدون غربة أو وحشة، ولا تصير الدمية (المانيكان) الخاصة بموراندى معبوداً أو صنماً، ويظل قدرا ما من التأنس الأخوى مع الموضوعات- التي تتخلل مجمل عمله- شيئا ملموسا أيضا في لوحاته التي تتسم بأقصى البرودة. كما في لوحة" طبيعة صامته ميتافيزيقية " Grande natura ١٩١٨ morta metafisico ش(٦) إن نقله التصويري للأشياء في تلك الفترة يجرى في استديو التحول من العالم الذي لا روح فيه ، والخاص بالميتافيزيقيا التصويرية إلى تجلـــي أو ظهـــور للأشياء وغير مرتبط بالزمن، وإلى تحرر أخير للشكل. (١)

ش (٦) جورج موراندي "طبيعة صامتة ميتافيزقية" ١٩١٨
Grande natura morta

القيم الفنية للتصوير الميتافيزيقي:-

إن الدوافع الإبداعية هي التي أثارت العديد من المصورين المعاصرين المبدعين، لقد قصدوا- كما يقول جيبسون- ليس فقط إلى تربية إدراكنا البصري العام، ولكن إلى أن يزودونا بنوع مختلف من الإدراك، ويجعلونا نهجر النمط الأول القديم،

---

(١)Wielend Schmied . O.P.Cit. P.18.

وإن اللوحة تقوم بتربية انتباهنا وتعلمنا كيف ننظر، إنها تشير إلى ما هو هام وتكشف عن المعاني التي كانت خافية وغير واضحة من قبل. [١]

وعند استعراض المحاولات التي قام بها كل من دي كيريكو وكارا وموراندى، يتضح أنها تقدم صورا رمزية ذات أبعاد ومضامين جوهرية متباينة التأثير، بحسب تلك النماذج التي قام عليها تكوين الإنتاج الفني لكل منهم.ولأن دى كيريكو قد عاش حياته متطلعاً بشوقٍ وحبٍ عميق للآثار التاريخية، كما كان يعطى لما يشاهده في أحلامه أهمية كبيرة بالنسبة لما يكون لها من صدى في العمل الفني، فإنه استطاع بحسه العميق أن يكشف الغموض عن الخيالات والأشباح المقنعة فيما يراه من حوله ويستبطن أسرارها، ذلك لأن ما يراه من صور الناس والأشياء والأحداث، إنما هي مظاهر تخفي ورائها الكثير من الحقائق التي تتطلب بصيرة نفاذة للوصول إليها فيما وراء تلك الأقنعة والظواهر .. وإن هذه الحاسة هي شيمة القلائل من الفلاسفة والفنانين الذين استطاعوا عن طريقها أن يدركوا القوانين والحقائق المنظمة لعوالم الكون وحياة الناس .. ولعل دي كيريكو كانت لديه الحاسة المستنبطة، التي قد نرى لها صدى فيما أنتجه وفيما دونه بقلمه قائلاً: " إن المسيرة التي تحرك الموكب الدولي للمصورين الحديثين، قد تخللها اضطراب .. يقوم على أوضاع اصطلاحية عقيمة المنهج. إنني أنا وحدي في مقري الفني المقيم بمونتبارناس قد بدأت ألقي شعاعاً ضئيلاً من الضوء، يمثل أول علامة لفن يعتبر أكثر اكتمالاً وأعمق غوراً وأشد تعقيداً، بل هو بالأحرى أكثر ميتافيزيقية." [٢]

وكان دي كيريكو قد قرأ وتأثر بآراء الفلاسفة الألمان وبخاصة شوبنهاور ونيتشه وفيننجر- خلال إقامته في ميونيخ – حيث ظهر تأثره بآراء أوتو فيننجر عن قوس الدائرة عند مشاهدته للبواكي المحملة على عمد، وكذلك الممرات ذات العقود الموجودة في مدينة تورينو منذ القرن الثامن عشر، حيث يقول فيننجر: " إن قوس الدائرة قد يعتبر من الوجهة الزخرفية جميلاً لأنه أقدر على الاكتمال جمالياً، ذلك لأنه لازال يخلي مكاناً للتخيل"[٣] .

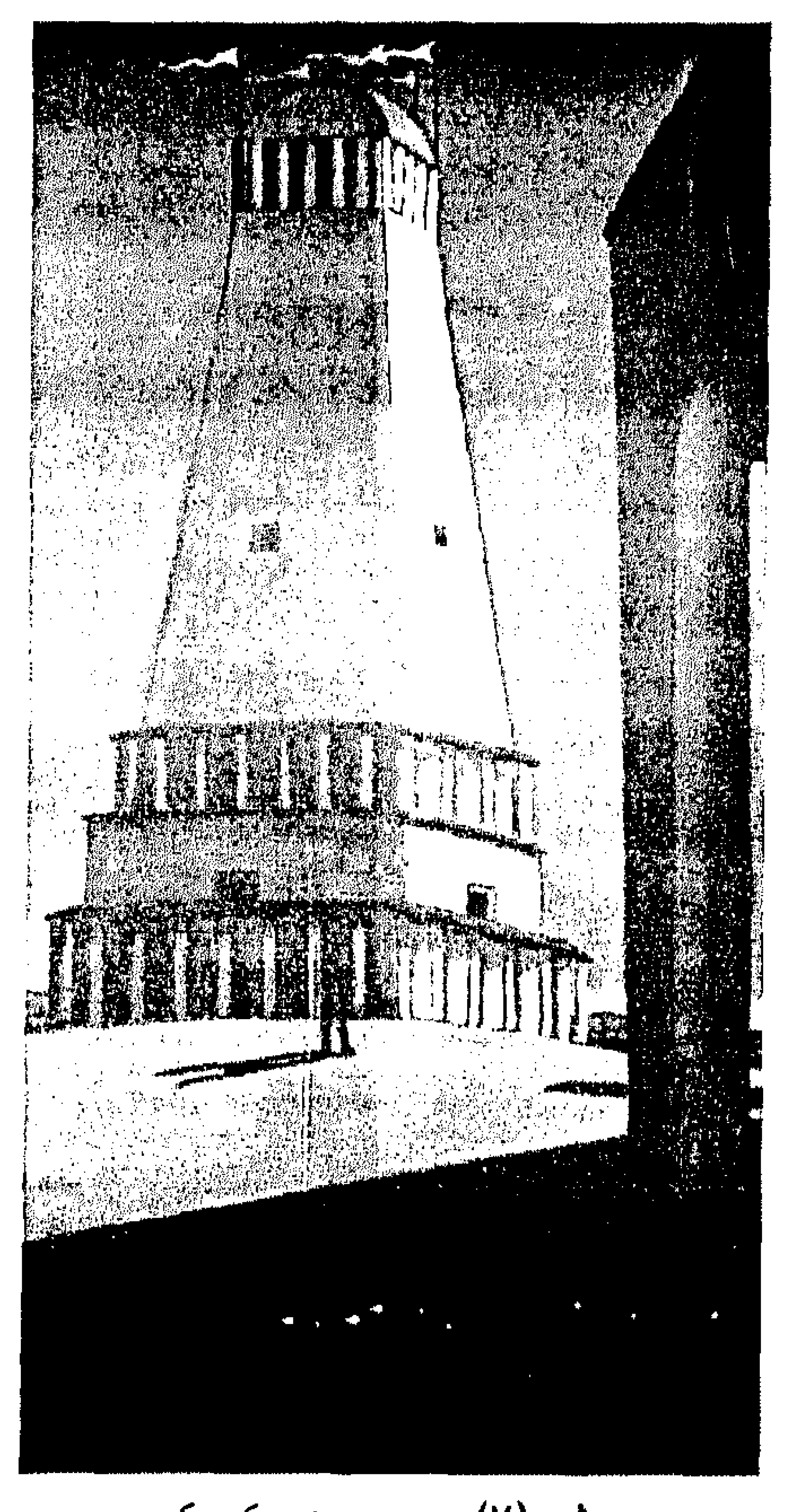
---

(١)شاكر عبد الحميد:مرجع سبق ذكره ، ص٣٧.

(٢)حسن محمد حسن : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٥١.

(٣)المرجع السابق ، نفس الصفحة.

وفي هذا الصدد يقول دي كيريكو واصفاً موضوعية التصوير الميتافيزيقي : " نحن الذين ندرك رموز الأبجدية الميتافيزيقية، نعرف أي سرور وأي حزن يكون مبعثه تلك البواكي القائمة في ركن من الطريق بحوائطها، وما يستتر وراءها من غرف .. أو ما قد يكون بداخل صندوق." [١].ويتضح ذلك في أعماله كما في لوحة "نبوءة العرافة" ١٩١٣ أنظر ش (١) التي تجمع في شكلها العام نماذج من تمثال أثري مضجع على قاعدته، إلى جوار بعض المباني ذات الطابع الكنسي الجنائزي، والتي يتضح فيها محاولاته الناجحة التي تصور بعض العناصر ذات الألغاز الغامضة التي توحي للمشاهد المتأمل بشتى الإيحاءات التي تحلق به في آفاق غريبة عن عالم الواقع الذي يعيش فيه. حيث يمكن القول أنه استطاع بهذه الأعمال الفنية الوقوف على أعتاب الميتافيزيقية التي يبغي الوصول إليها من خلال تلك التكوينات الفنية الموحية بذلك الصمت الرهيب كما في لوحة " الحنين إلى اللانهائي" The Nostalgia of The infinity ش (٧) والذي يحس به المشاهد الذي تسمح له ثقافته الفنية أن يستوعب أمثال هذه اللوحات، إذ يرى في بعضها تلك الصور العقلية ،التي ترتفع به عن الإحساس بالزمان والمكان اللذان يُمكن قياسهما عن طريق الحس، حيث قام الفنان بعمل محاولة في هذا السبيل تتخذ اتجاهاً مضاداً لذلك النوع السابق من وجهة الإحساس بالزمن.



ش (٧) جورجيو دي كيريكو
"الحنين الي اللانهائي" ١٩١٤
The Nostalgia of The infinite

---

(١)حسن محمد حسن ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٥٢.

ويتأكد ذلك في لوحة أخرى من إنتاجه ، وذلك لأن دي كيريكو قد استخدم في تكوين لوحاته عناصر فنية متنوعة،سواء كانت من بقايا أثرية لبعض التماثيل الإغريقية ، أو من الأشخاص- على أن لا يزيد عددهم عن أثنين في اللوحة- الذين يقفون في صمت مطبق بجوار بعض المباني التي تعطى ذلك التأثير الجنائزي للمقابر، كتلك التي نشاهدها في اللوحة التي سماها" لغز الوصول وقت الظهيرة " ١٩١٢ The Enigma of The Arrival and The afternoon ش (٨) حيث يتلاشى الإحساس بالزمـــن والمكـــان، وفيهـــا نري شخصين حزينين غامضين يفترقان إلى جوار مبنى أبيض أمام جـــدار ارتفع من ورائـــه شراع مركب مستتر.

ش (٨) جورجيو دي كيريكو "لغز الوصول وقت الظهيرة" ١٩١٤
The Enigma of The Arrival and The afternoon

كما نجد أمثال هذه الألغاز في كثير من لوحاته التي لها نوعية هذا الطراز،. وكما هو الحال في لوحة"محطة مونتبارناس" ش(٥) والتي يتخذ تكوينها شكل بناء يقوم على"بواكى" إذ نجد في الجزء العلوي من هذا البناء ساعة الزمن، بينما يقف رجلين صغيرين الحجم جدا بالنسبة للبناء المجاور لهما، وكأنهما في وقفتهما هذه ينتظر انتظارا أبديا لغاية غامضة وقد امتد ظلهما على الأرض.

ولم تكن جهود دى كيريكو في تنوع إنتاجه لتقف عند هذا الحد فحسب، بل إنه اتخذ إلى جانب ذلك تكوينات من الأشكال والآلات الهندسية، كما استخدم كذلك المانيكان الخشبي الذي يعتبر من إحدى السمات الهامة لهذه الحركة الفنية.. حيث نجد



ش (٩) جورجيو دي كيريكو "المتنبئ" ١٩١٥
The Prophet

مثالا لذلك يجمع الفنان في تكوينه بين أشكال وآلات هندسية ، وبين ذلك المانيكان في اللوحة التي سماها "المتنبئ " The Prophet ش(٩) .

ولعله أتخذ هذا العنوان كي يوحى للمشاهد بأن مقاييسنا التي تتعلق بعالم الظواهر تعتبر من المقاييس الخاطئة بالنسبة لعالم الحقائق.

أما بالنسبة للأعمال الفنية التي قام بها كل من كارا وموراندى ، فإنها لا تخرج في مجموعها من كونها نماذج من الطبيعة الصامتة ، كالتي استعملها موراندى في إنتاجه، أو باستخدام المانيكان على نحو ما من أعمال كارلوكارا سواء كان هذا التمثال الخشبي (المانيكان) عاريا أو مكسيا. ورغم محاولات موراندى في تبسيط الألوان مع الجودة في الأداء والانسجام في التأثير العام كما في ش (٦) ، حيث يبدو فيها جمال التكوين الهندسي لمجموعة من النماذج الخشبية وزجاجة وأشكال هندسية كالمربع والمخروط، وقد صيغت جميعها بأسلوب رائع التنسيق، ولكنها مع ذلك لا توحي بتلك الميتافيزيقية في صورتها العميقة لما وراء الطبيعة.

بينما كانت أعمال كارا برغم ما يبدو فيه من نقص- في تناسق تكوين الشكل العام، كما يبدو ذلك في لوحة "أم وابن" ش (٤) ، إلا أنها مع ذلك تبدو أعمق من حيث المضمون الذي تهدف إليه، إذ نرى في هذه اللوحة صورة لمانيكان خشبي مرسوما في وضع الشخص الجالس، وتتمثل في أجزائه قطاعات متباينة الأوضاع، إلى جواره مكعب صغير منقط تنقيطا عدديا يتخذ صورة"الزهر"الذي يرمز للنصيب والحظ.[1]

كما قام كارا بتصوير نفس الأشياء التي كان يعالجها دي كيريكو في موضوعات لوحاته سواء من استخدام المانيكان أو الأسماك النحاسية وغيرها من

---

(١)حسن محمد حسن ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٥٨.

النماذج، حيث وضعهم في الأبعاد المنظورية الثلاثة، وهكذا أصبحت الإشارات والعلامات في إنتاج كارا ميتافيزيقية، شأنها في ذلك شأن ما ينتجه دي كيريكو، بينما كان كارا يرى أن تصورات الفنانين يجب أن تعبر عن نفسها من خلال الخطوط والألوان... بينما اكتشفت من خلال العلاقات التشكيلية كلا من الأضواء والظلال والفراغ، وبإيجاز يمكن القول بأن كارا استخدم لغة التصوير غير تلك اللغة التي استعملها مصور مثل دى كيريكو...ورغم أن لوحاته كانت أقل اجتذابا إلا أنها كانت أكثر مدعاة للتأمل من حيث العمق عما هو الحال في أعمال دي كيريكو، ويقول البرتو سافينيو Alberto Savinio عن أعمال كارا من حيث تضلعه بالأبحاث النظرية الميتافيزيقية في التصوير: " بأنها تمثيل كامل للضرورات الروحية ضمن قوة الحدود التشكيلية للتعبير عن الجانب الطيفي للأشياء من الوجهة التهكمية، التي تتخذ اتجاها مضادا للأشياء العادية، والسخرية بها، حيث يتمثل ذلك في اصطلاح ثالث أضافه كارا، وهو كلمة السخرية، التي استعملها دى كيريكو بأسلوب المفكر المتأمل." (١)

وإذا كان كارا قد عمل على إلباس المانيكان، فربما يكون قد اتخذ ذلك بطريقة لا شعورية، حيث أنه لم يكتف بذلك، بل وضع في يديه مضرب التنس وكراته بالإضافة إلى ذلك، إذا يقول:" إننا نحن المصورون الميتافيزيقيون إنما نعمل للإبقاء على الحقيقة. وهو إذ يناظر دى كيريكو في هذا السبيل حيث يستطرد قائلا: إن المصور الذي يبدو لنا موضحا الحقيقة بالفعل في إنتاجه إنما هو جورج موراندى، فهو حين يتخذ ذلك المثلث الميتافيزيقي في التصوير، إنما يبرزه في أسمى صورة للصفاء التعبيري، كما إنه عن طريق استخدام طبقات لونية ثلاث، ومع القليل من الخطوط المبسطة، استطاع موراندى بذلك العمل ابتداع الغموض،" (٢) حسبما أكد ذلك دى كيريكو، عندما كتب مقالة في مجلة القيم التشكيلية- عن موراندى قائلا: " أنه يرى بعين الرجل المؤمن، وإن الإطار التصوري للأشياء قد عمل على تهيئة المجال لتمثيل الأشياء في صورة من الثبات، وذلك لأن انعدام الحركة يبدو له ممثلا للوضع الرائع الذي يتخذ ذلك التأثير الخالد." (٣)

---

(١)حسن محمد حسن ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٥٣.

(٢)المرجع السابق ، ص ٢٥٤.

(٣)المرجع السابق ، نفس الصفحة.

الفصل الثاني

رواد فن التصوير الميتافيزيقي

١- جورجيو دي كيريكو

- بداياته الفنية .
- رؤيته الفكرية .
- السمات الفنية لأعماله
- أعمال المرحلة الميتافيزيقية

٢- كارلوكارا

- مرحلة التصوير الميتافيزيقي
- رؤيته الفنية

٣- جورج موراندي

- بداياته الفنية
- المؤثرات الفنية على موراندي
- مرحلة التصوير الميتافيزيقي
- رؤيته الفنية
- لوحات الطبيعة الصامتة

١- جورجيو دي كيريكو : (١٨٨٨ - ١٩٧٨) Giorgio de Chirico

بداياته الفنية :-

ولد المصور الإيطالي جورجيو دى كيريكو في مدينة فولوس Volos باليونان عام ١٨٨٨،من أب إيطالى- يعمل مهندسا باليونان-من مواطني مدينة باليرمو بصقلية.وبدأ دى كيريكو في دراسة الهندسة المعمارية بأثينا، ثم انصرف إلى دراسة التصوير، الذي كرس له نفسه،حيث تنقل في مختلف البلاد الأوروبية في سبيل هذه الغاية.ففي الفترة من ١٩٠٥ :١٩٠٨ رحل إلى مدينة ميونيخ Munich،وهناك تأثر بأعمال الفنانين الرومانتكيين الألمان أمثال أرونولد بوكلين ودافيد كسبارفريدريش وأوتو رنج Arnold Boklin, David Caspar Friedrich and Otto Rung، كما قرأ وتأثر خلال تلك الفترة بآراء نيتشة وشوبنهاور . واشترك في المساجلات حول التعبيرية والوحشية والتكعبية والمستقبلية Expressionism, Fauvism, Cubism and Futurism ،مع كاندنيسكي Kandinsky وغيره من أعضاء جماعة الفارس الأزرق Der Blaue Reiter إلا أنه بقي خارج طوفان هذه المذاهب، وإن كان مثل رفاقه المصورين الشبان في ذلك الحين ساهم في البحث عن فن ذاتي.

ثم انتقل إلى مدينة تورينو Turino بايطاليا،وهناك أعجب بهندستها المعمارية،وبما تتحلى به هذه المدينة من تماثيل تبدو كما لو كانت مخلوقات وافدة من عالم آخر تشارك البشر حياتهم، وبعدهـا انتقـل إلى مدينة فلورانس Florence ١٩٠٨: ١٩١٠ وفيها أنتج أهم أعماله الأولى، كما في لوحة " صورة شخصية للسيدة جارتزين " Portrait of Mrs Gartzen ١٩١١ ش (١٠).



ش (١٠) جورجيو دى كيريكو "صورة شخصية للسيدة جارتزين"
Portrait of Mrs Gartzen١٩١٩-١٨

وفي عام ١٩١١ ذهب إلى باريس حيث عرض أعماله في صالون الخريف. ثم عرض بعد ذلك في صالون المستقلين أعمالا استوحاها من مونتبارناس في باريس. وأصبح له دورا حاسما في الحقبة الثانية للفن الحديث، عندما تقابل في إيطاليا مع الفنان كارلو كارا Carlo Cara، وقاما معا بتأسيس المدرسة الميتافيزيقية Scuala Metefisica في بداية الحرب العالمية الأولى، كما كان ضمن الفنانين الذين وقعوا على منشور الدادا Dada Manifesto عام ١٩٢٠، والذي نشر في دوريات بلو Bleu في مانيتا Mantua.

رؤيته الفكرية :-

تعتبر أعمال دى كيريكو- مثارا للتعجب والدهشة فهي- من أولى الأعمال التي لجأت إلى ارتياد العالم الخفي للنفس، والتحليق في آفاق الذاكرة الإنسانية، وقد كان ذلك نتيجة لرغبته الإبداعية في اكتشاف عالم مجهول وأرض غير مكتشفة، مستعينا بموهبة فنية وبخيال خصب وعميق، حيث كان كثيرا ما يلجأ للمغامرة والخيال والبحث في جوهر الألغاز والأسرار التي يكتنفها عالم الحلم، مما دعي أندريه بريتون Andre Breton لضمه إلى عجائب الدنيا.

وقد بدأ دى كيريكو قلقه الروحي منذ عام ١٩١٠، حيث عاش به وحيدا متعبدا ومتأملا كوامن نفسه، متحاورا مع عناصر الوجود، ويشقى من المعطيات الحسية التي تكوِّن المعرفة الجزئية، وتعترض من يحاول التوصل إلى ما وراء سرائر النفس، فكان يحظى بومضات الصوفية، وتعقب القسمات الأولى لفن يرى الحياة رؤية حلم عجيب، الإنسان فيه مخلوق فريد أشبه بالدمية الخشبية، تتكشف أحشاؤها عن الوهم والمخاوف، وكأنما تريد منه أن يكوِّن(وينشد) فيه شعراً، بل ويغنيه ليذوب في الظلال المخيفة الشجية التي تمتد أمام الأفق الغارب، تبعا لانسياب الخواطر أو انكسارها المفاجئ، فتزكى ذلك الإشراق الباطني الطويل الصمت، يتوسل به إلى تحطيم العوائق التي تفصل بين الشعور واللاشعور، ليكون المعرفة الكلية، ويقبض الفنان على الجوهر الخفي- الرمز الداخلي- الذي لا يقابله شيء قط في العالم الخارجي، ينتقل به إلى الحيرة والغموض وبعث المواقف غير المألوفة، خالقة بوجودها- غير المتوقع- وبما

يضطرم في نفسه من عشق ودوافع مبهمة، وإحساس بالدهشة والغربة والمأساة يصوغ منها- في النهاية- مظهرا من مظاهر حنو المشتاق إلى السر.

كما تشكلت رؤيته وأفكاره الفنية من مزيج مركب بين الحنين للماضي واللجوء إليه، والشعور بالغربة والاغتراب في الحاضر والنفور منه، وذلك عن قناعة عميقة بأن التمسك بالماضي وعدم البعد عنه تكون من أنجح الوسائل التي توصل إلى الكشف، ويرى دى كيريكو أنه كما تحتفظ الأشياء في الحياة الواقعية بالإحساس والمعنى لما ينبع ويتأتى منها من تعبيرات فنية، فلابد لهذه الأشياء أن توحي بحالات وجدانية نفسية، وتكون نقطة انطلاق وبدايات لأعمال درامية. وهذه الرؤية تشكل وجهة نظره الخاصة في تناوله للشكل والدلالة الرمزية لكل ما يراه.

وتعتبر رؤية الأشياء البسيطة اليومية بشكل جديد لأول مرة، إعادة اكتشاف الشيء المقدس في مشاهد كل يوم ،فمن بداية الأعمال البدائية حتى السيريالية ومروراً بالرومانتيكية Romanticism شمل خط من الاتجاه للشكل الواقعي الذي يشمل الرؤية الواقعية الظاهرة والخفية، وقد أشار نوفليس Novalis إلى ذلك عندما تكلم عن " منح المظاهر الغامضة لواقعية كل يوم والمظاهر المعروفة نفس الأهمية والاعتبار للأشياء الغير معروفة. "[1] وقد استطاع دى كيريكو أن يصل إلى ذلك في لوحاته الميتافيزيقية قبل فناني السيريالية.

وفي هذا الصدد يقول دى كيريكو: " إن كل شيء له مظهرين، المظهر المتداول الذي نراه نحن تقريبا دوما، والذي يراه الناس عادة، والمظهر الطيفي أوالميتافيزيقي الذي يمكن أن يراه فحسب بعض الأفراد النادرين في لحظات التأمل العقلي الميتافيزيقي، وينبغي على العمل الفني أن يقص شيئا مالا يظهر خلال مجمله الموضوعات والأشكال الممثلة فيه، ينبغي تماما- كما هو الحال في الشعر- أن تنبئك عن شيء ما بعيدا جدا عنها، وأيضا عما تخفيه هيئاتها المادية عنا."[2]

في الفترة من أعوام ١٩١١ : ١٩١٣ كتب دى كيريكو عن تجربته الفنية أراء فكرية متعدد ومنها: " من أجل أن يصبح العمل الفني خالدا يجب عليه أن يذهب إلى ما

---

(1)Pere Gumferrer. De Chirico. Academa Editions .London. 1989. P.8.

(2)روبرت جولد ووتر،ماركوتريفيس: الفن والفنانون. ترجمة مصطفى الصاوي الحويني. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.١٩٩٧ ، ص٣٣٧.

هو أبعد من الإنسان، إن الحس العام والعقل سيفشلان حتما، وعن طريق هذا الطريق سوف نصل بالعمل الفني إلى الحلم والطفولة." (١)

"إن التقريرات العميقة ينبغي أن يستقيها الفنان من أقصى ما خفي في منعزلات كيانه ومن الأعماق القصوى لوجوده، هنالك لا سيل هامس ولا طائر مغرد ولا حفيف أوراق شجر يستطيع أن يلهيه. ما أسمعه لا قيمة له، فقط ما أراه هو الحي، وحينما أغمض عيني فإن رؤيتي تكون أشد قوة، أنه ينبغي {علينا} أن نخلص الفن من ما قد حواه من المادة المعترف بها للتاريخ، كل الموضوعات المألوفة، كل الأفكار التقليدية، كل الرموز الشعبية ينبغي أن تبعد من الآن فصاعدا، وأكثر أهمية أيضا ينبغي علينا أن نحوز إيمانا ضخما في أنفسنا، أنه لجوهري أن الكشف الذي نتلقاه، تصور الصورة الذي يحيط شيئا ما معينا غير ذي المعني في حد ذاته ، والذي لا شيء على الإطلاق من وجهة نظر المطلق- وأنا أكرر- أنه لجوهري أن مثل هذا الكشف أو التصوير ينبغي أن يتكلم فينا بقوة شديدة. وأن يستدعى كذلك الألم أو الفرح. أن نشعر نحن بأننا مضطرون للتصوير، مضطرون بحافز حتى أكثر إثارة من يأس الجوع الذي يقود المرء إلى أن يندفع نحو قطعة خبز كالوحش المفترس.

أتذكر يوما من أيام الشتاء المنعش في فرساى، حيث الهدوء والسكينة يسودان سيادة علوية، كل شيء يحدق في بعيون مبهمة متسائلة، ثم تحققت أن كل ركن من القصر، كل عمود، كل شباك قد حوى روحا كتيمة.... في تلك اللحظة نما عرفاني بالغموض الذي يحث الناس على أن يبدعوا أشكالا غريبة معينة." (٢)

إن أعمال دى كيريكو تمثل لنا الأحلام أكثر من التصوير المعروف، بل هي تقدم لنا واقعا مدركا، خارج الحواس التي يدركها شخص آخر، وبدون أي اهتمام بعالم التصوير المعروف. يعتمد دى كيريكو على تقديم مكان مجهور دوما، أو تمثال أو أشياء، وعن طريق إبعادهم عن النهايات المنطقية لهم يحافظ على وجودهم، ولم يصف أحد هذه النتيجة أفضل من الناقد الفني إيف بونوفوا حيث يقول:"حين يفكر المصور الميتافيزيقي، يجلب السرور لنفسه حين يعيد تنظيم الأشياء، آلة خياطة ومظلة، على

---

(١) جوزيف إميل مولر: الفن في القرن العشرين. ترجمة مها الخوري. دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر. دمشق. الطبعة الأولى.١٩٨٨ ، ص١٠٦.

(٢) روبرت جولد ووتر،ماركوتريفيس: مرجع سبق ذكره ، ص٣٣٨.

طاولة التشريح وهذه الأشياء التي نعرفها عن طريق إنشائها والتي تبدو(تجريدية) وهي في نفس الوقت (موصوفة). وهذا الإنشاء بسبب إلغاء المنظور العقلي الذي تسببه علاقات شاذة، يبدو مبهما، ولا يمكن رده إلى معناه الأصلي أو أي معنى أخر، والأشياء التي دمجت ونظمت.. تصبح غريبة، تحملنا إلى نوع الدهشة الغريبة نتيجة لوجودها اللاهادف." [١]إن الشيء الذي يبدو استخدامه متحولا، وغير مرئي أو بكلمة واحدة(يبدو غائبا) يرى نفسه وقد منح نفسه(وجودا)، "وأنا أعنى بهذه الكلمة الدليل المحض على حقيقة الوجود نفسه، أنه غريب على أي سبب، سواء كان شكليا أو ماديا، وهذا ما يمكن اعتباره(مطلقا) على الرغم من كل ضرورة وكل اختلاف طبيعي، يبدو على أنه وهم خادع." [٢]

ولهذا تكمن عبقرية دى كيريكو في كونه أول فنان يقوم بعمل شكل تشكيلي مدروس للحلم- ليس مجرد شكل فطرى كما فعل هنرى روسو H.Rousseau، وعلى الرغم من المدى النهائي للأفكار العميقة لأعمال روسو وتأثيرها المحتمل على دى كيريكو، حيث قاما الاثنين بالبحث فيها ومناقشتها- بالنسبة لعالم الشخص المستبصر[*]، كما قام فنانين آخرين بتقديم وتصوير رموز وأشكال تشخصية، كما في اللوحات الرمزية لجوستاف مورو Gustave Moreau، لكن مع ميتافيزيقية دى كيريكو لم نتعرض لأول الأمر لرؤية بصرية خادعة، لكن عالم مصور مطابق لمنطق الحلم نفسه، بعكس جوستاف مورو وويليام بليك وأرشيمبولدو أو بوش William Blake, Arcimbold or Bosch الذين قاموا بتصوير رؤية مصورة جميلة جدا للحلم. [٣]

الشعر كأحد مصادر أعماله:

بعد أن انتقل دى كيريكو إلى باريس وعرض في معرض الخريف وفي صالون المستقلين عام ١٩١٣، تعرف عليه الشاعر أبو لينير Apollinaire الذي رفع

---

(١)باتريك والدبرج: السريالية. دراسة تاريخية. ترجمة مجلة الحياة التشكيلية. العدد التاسع السنة الثالثة. ١٩٨٢، ص ١١٤-١١٥.

(٢)المرجع السابق، ص١١٥.

(*) **المستبصر** : الشخص الذي يري الأشياء الغير مرئية (بالبصيرة)

(٣)Pere Gumferrer. De Chirico. OP. Cit. P.15-16.

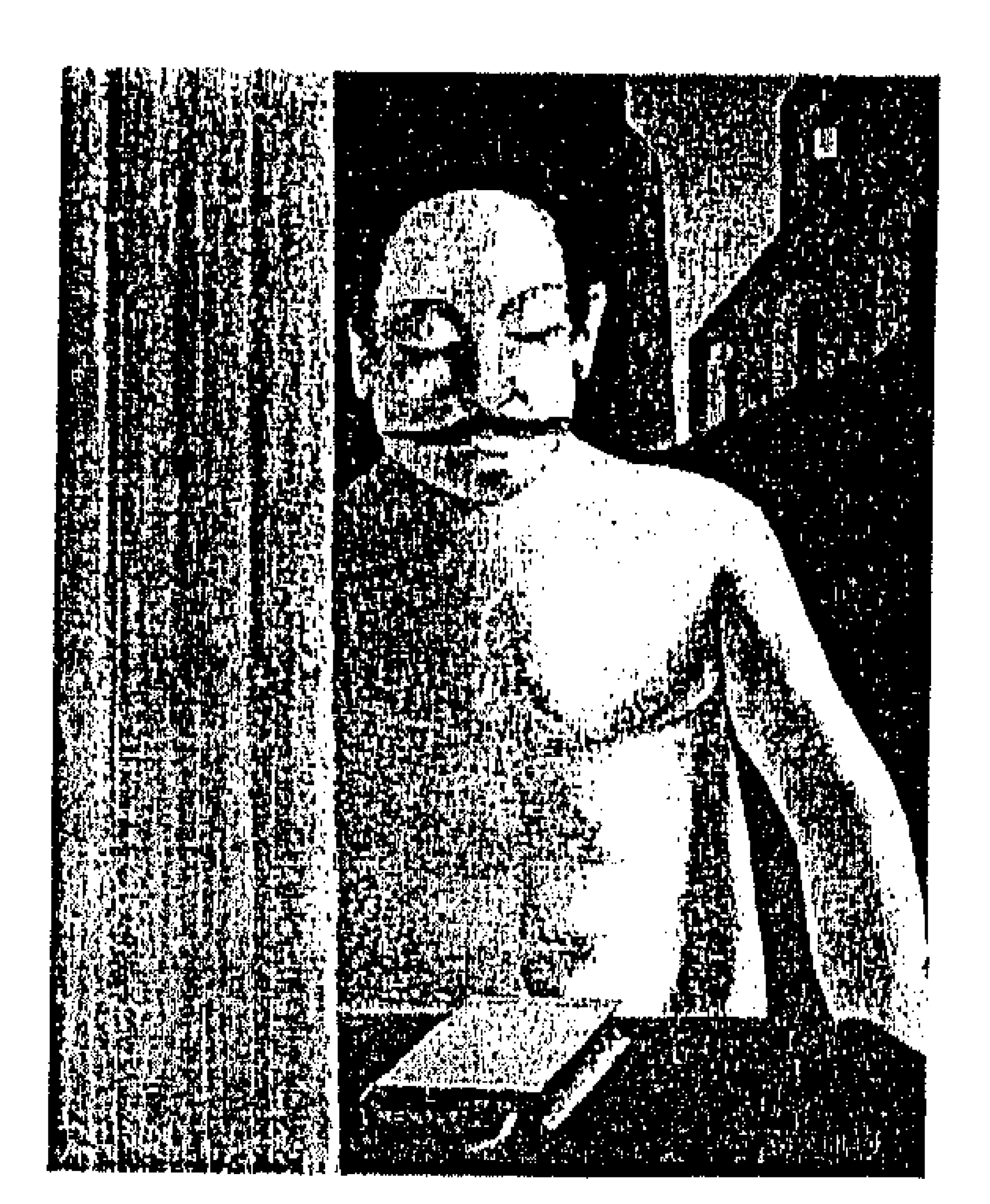
من أهمية دى كيريكو إلى مرتبة أعظم الفنانين المعاصرين، وتحدث عن قوة اللوحة والمضمون عنده، وامتدحه قائلا:"لقد استطاع أن يحمل الروح إلى عالم أبعد."[١]كما وصفه بأنه من أكثر المصورين إدهاشا في زمنه.وبعدها تعرف على شعراء المرحلة،وفنانيها،وأصبح معروفا لديهم، وفي الأوساط الفكرية والأدبية والفنية في فرنسا.

يرتبط عالم دى كيريكو ارتباطاً كلياً بعالم الشعر المعاصر، فهو أحد الفنانين الذين قدموا في لوحاتهم أشعاراً، وطريقة معالجتهم للشكل واللون قد عكست تأثير الشعر، إذ أن الرؤية أبعد من النظرة الشعرية العادية، ولها علاقة بالأطفال والأحلام الغريبة والكوابيس، كما نلاحظ من خلال تجاربه اهتمامه بالجو الغريب الذي جعله أكثر صلة بالشعر أكثر من أي شيء أخر، ونحس بأن جو الغرابة ساعد على خلق التجربة الصوفية التي تأثر بها وهذا ما نلمسه في أحاديث الفنان نفسه:"حين يصل الإنسان إلى شيء أصيل غريب وخالد ،يجب عليه أن يعزل نفسه عن العالم لعدة دقائق بشكل كامل ،فتظهر الأحداث أمامه جديدة وغريبة، وبهذه الطريقة يصل إلى التعبير عن خصائصها الحقيقية." [٢]ويصل من خلال جو الغرابة الذي يعيشه إلى مرحلة يتحدث فيه على شكل صوفي وشاعري تماما، حيث يصف ذلك قائلا:"أحيانا نرسم الأفق ونعبر عنه عن طريق رسم حاجز يتصاعد من خلفه ضجة قطار يختفي ، والحنين إلى اللانهائي، يبدو خلف التحديد الهندسي للدائرة، نحن نبحث لكي نصل إلى الحركة التي لا تنسى، وحين تظهر لها بعض معالم كنا نتجاهلها تماما، ونجدها في قبضتنا وقد أمسكنا بها كما في حالة الاكتشاف المفاجئ للأسرار، لقد أصبحت بين أيدينا ولم نكن نراها لأننا نعلم أننا قصيري النظر، ولم نشعر بها لأن حواسنا لم تكن ملائمة لها، ولم تتطور هذه الحواس لتشعرنا بها،هذه الأصوات الميتة التي اختفت ؛ تتكلم عن قرب وتصدر أصواتاً من عالم آخر." [٣]وهذا يذكرنا بـــ أبولينير، وبالطريقة الصوفية في كشف الحقائق عند الشعراء، ولهذا يبدو أن دى كيريكو يحمل بذور تجربة بدأت إنسانية وانتهت إلى شكل صوفي تماما، منعزل له علاقة بعالم غريب ميتافيزيقي وصوفي بكل عناصره.

([١])علي الشماط: تاريخ الفن، مرجع سابق ، ص٩١.

([٢])طارق الشريف: الميتافيزيقيا، مرجع سابق ، ص٢٠٢.

([٣])المرجع السابق ، نفس الصفحة.



ش (١١) جورجيو دى كيريكو "عقل الطفل" ١٩١٤

The Child's Brain

وقد سادت العديد من الاعتبارات العامة عند النظر إلي أعمال دى كيريكو وكأنها وحـــدة مكملة له، وفي الحقيقة أن لدى كيريكو شخصية قوية، فلا نستطيع أن نكون منحازين فقط بلوحاته منفردة، ولكي نستطيع الوصول للمعنى الصحيح من وراء أعماله يتطلب الأمــر تأمــل أعمالـــه الكاملة بنظرة شاملة فاحصة، فعند التركيز على أحد أشـــهر أعمالـــه فـــي المرحلـــة الميتافيزيقية مثل لوحة " عقل الطفل " ١٩١٤ ش (١١) The Child's Brain حيث نجد موضوع التصوير الشبيه بالأيقونغرافية Iconography، كما في أعمال ماكس أرنست وبيكاسو كما ثبت ذلك ريبان Rubin ، ومن ناحية أخرى تحتوى أعمال دى كيريكو على لوحتان رسمها عـــام ١٩١٤ ،وهمـــا " لوحـــة شخصـــية لجـــيلايم أبـــولينير ١٩١٤ Guillaume Apollinaire ش (١٢) ولوحة"حلم الشاعر" ١٩١٤ The Poets Dream ش (١٣)



ش (١٢) دى كيريكو "أبولينير" ١٩١٤

Apollinaire



ش (١٣)
دى كيريكو
"حلم الشاعر"
١٩١٤
The Poets Dream

بالإضافة إلى لوحتان أخرتان هما:لوحة"الشاعر المجهول"١٩١٣ The Poets uncertainty ش(١٤) ولوحة"الفيلسوف والشـــاعر"١٩١٤ The Philosopher and The Poet ش (١٥): حيث أن هذه اللوحات تمثل الأمر الذي يمثل التصور الأخيـر لتصوير موضوعات تتيح لنا رؤية أكثر وضوحا لمعرفة المعاني وراء العمل الفني، أو على الأقل تقدم ثمرة تطور أسلوب معالجته للوحدات الفنية الخاصة به، حيـث كانـت غامضة جدا في البداية، ومع ذلك عند رؤيتنا لكل عمل فني منفرد، لا نستطيع أن ننكر فتنته وسحره، ونجد أننا نتحيز له بسبب غموضه، ولأن المشهد في حد ذاته غير قابل للتفسير ولا نستطيع ترجمته لأي لغة غير هذا الشكل المصور."[1]



ش (١٤) دى كيريكو "الشاعر المجهول" ١٩١٤

The Poets uncertainty



ش (١٥) دى كيريكو "الفيلسوف والشاعر" ١٩١٤

The Philosopher and The Poet

والتفسير الوحيد كجزء من الرؤية الفنية للعمل الفني يمكن أن نجده في عنوان اللوحة، لكن العنوان نفسه من الصعب تفسيره، فبالرغم من وفرة المراجع عن دى كيريكو، إلا أنه من الصعب الحصول على تفاسير لهذه العنوانين، ومع ذلك يبدو أن أصل العناوين واضح، ولكن الشك الوحيد فيمن كان أول من استخدم هذه العناوين دى كيريكو أم أندريه بريتون Andre Breton الذي كان محتفظا بلوحاته لبعض الوقت، على أي حال، سواء من كان هو المبدع لها، فمن الواضح أنه استلهمها من النص الشعري

---

(١)Pere Gumferrer .De Chirico.P.14.

المعروف لكل منهما وهي قصيدة " المركب المترنح" للشاعر رينبو(*) Rimboud ففي المقطع الثالث لهذا النص الشعري نقرأ :

اندفاع

عند رشرشة المياه القوية للمد والجزر

أناء الشتاء الآخر، أكثر صمما من عقول الأطفال

أنا أجرى !

ليس هناك مجال للشك بعد قراءة هذا الجزء من النص الشعري، لكن ما معنى هذه الجملة سواء في شعر رينبو أو في لوحات دى كيريكو ؟ فبدون شك، يبدو أن لها معنى دقيق عند الأثنين، فما يعينيه رينبو شيء ليس من السهل إدراكه- لذا فمن الضروري أنها تعنى شيء شديد القسوة- ويبدو هنا أن المعنى والمحتوى بسيط. إذن، ما المعنى والمحتوى الذي يبحث عنه دى كيريكو، أو فيما كان يفكر في الوسط والبيئة التي انتقل إليها، فبالنسبة لرينبو فالمغزى والمعنى من وراء شعره كان معروف لكل الرواد في باريس عام ١٩١٣ عن ظهر قلب(١)

كما نجد أنه من المستحيل لقراء شعر رينبو أن لا ينسب هذه المقاطع الشعرية إلى تلك الأبيات التي افتتح بها قصيدته التي كتبها في نفس الفترة بعنوان " ملتقى الصبئان" : (عندما تعلو جبهة الأطفال بالآلام الحمراء ،

توسل إلى السرب الأبيض في الأحلام المبهمة...)

وهكذا نجد أنه وجه اللعنات تجاه رأس الطفل الذي أصابته الآلام الحمراء- فمن الممكن أن تكون الصبئان هنا استعارة ولتوسيع وامتداد الدلالة والإيحاء لهيجان الدماء، والشكل الخيالي أكثر شبها بحب الشباب إذا أردنا أن نكون قريبين من النثر- وعلى العكس من هذا الهيجان الأحمر، تطلب رأس الطفل المساعدة من اللون الأبيض أثناء الأحلام، في عالم من الحرية المطلقة، وبما أنه حشد يندفع بأعداد كبيرة، وأنها حالة من تعدديه الأحلام الغامضة موجودة داخل العقل الباطن، فيبدو أن عقل الطفل يجب أن يكون أصم بالنسبة للعالم الخارجي، وقد قام دى كيريكو في لوحته بتصوير عقل الطفل لنا بكل دقه"(٢)

(*)أرتور رينبو Arthur Rimbous : (١٨٥٤-١٨٩١) شاعر فرنسي تأثر به شعراء المدرسة الرمزية.

(١)Pere Gumferrer .De Chirico.P.14.

(٢)O.p. Cit. .P.15.

وقد انتشر في تلك الفترة فكرة أن هذا الجسم الذكرى الذي له جذع عاري وعينان مغلقتان- كما في ش(١١) – والذي ساد مساحة كبيرة من اللوحة، قد عبر عن دى كيريكو نفسه، ولكن هذا الرأي بعيد الإحتمال على عكس ما يجب أن يظهر في عقل الطفل، كما تصوره دى كيريكو تبعا لمنظور رينبو، حيث إهتدى الطفل لنفسه من رؤية الأشياء الغير منظورة في الأحلام والرؤية الخيالية، حيث غالبا لا يرى الطفل نفسه كطفل، لكن كشخص بالغ، ولنفس السبب نجد في رؤيته الخيالية الأخيرة، عادة ما يرى الشخص البالغ نفسه كطفل بعينين مغلقتين نسبة إلى الشخص المستبصر.

كما قام بالإضافة لذلك، إلى تبسيط السماء إلى أجزاء صغيرة، وكذلك العمارة الميتافيزيقية لقطع صغيرة، ويتضح ذلك أيضا في الجزء الذي صور فيه" البرج الأحمر" في اللوحة التي لها نفس الاسم عام١٩١٣ ش(١٦).فالشخص المستبصر بعيناه المغلقتان يستمع إلى عالمه الخاص،ويقرأ بوضوح الكتاب المغلق الموجود أمامه.



ش (١٦) دى كيريكو

"البرج الأحمر"

١٩١٣

The Red Tower

كما إرتبط دى كيريكو بالصور الذهنية وبآراء الشاعر بودلير (*) Baudelair حيث كانت جذور للإبداع الرمزي، وكانت مصدر إلهام لميتافيزيقية دى كيريكو :

" هو من فكر، مثل الطيور،
حيث يقوم في الصباح بجولة حرة نحو السماء،
هو من انطلق فوق الحياة، وفهم بلا جهد،
لغة الزهور والأشياء الساكنة ! "(١)

(*)شارل بودلير Charles Baudelair : (١٨٢١-١٨٦٧) شاعر فرنسي تميز شعره بطابع إباحي.

(١)Pere Gumferrer .De Chirico.P.16.

وكما قرأنا من قصيدة الارتفاع، وهي القصيدة الثالثة في مجموعته الشعرية التي كتبها عام ١٨٦١ ، فمن المهم ملاحظة أن كل هذا من المصادر الشائعة لرؤيته، فلا يمكن أن ينكر رينبو أهمية أشعار بودلير، وكذلك يجب أن يكون دى كيريكو قد أدرك مثله مثل أي واحد في الحركة الفنية التي انتقل إليها، كل من قصيدة بودلير، وقصيدة رينبو بنفس التأكيد واليقين التي عرف بها فناني عصر النهضة والباروك مسخ أوفيد " وهو أحد الكتب التي ظهرت عند جرد ممتلكات فلاسكويز Velazqusez بعد وفاته.

السمات الفنية لأعماله :-

تظهر من خلال رؤية أعمال دى كيريكو مشاعر الغربة والأرض المجهولة التي تنتمي إلى اللامكان، حيث يأسرنا حيوية الشعور بالاغتراب الكلى الموجود في أعماله الميتافيزيقية على وجه الخصوص، فهو بدون شك فنان حديث قام بتطبيق مجموعة من القوانين والمبادىء القديمة، ولكن ليست كل المبادىء الظاهرية والمرئية فقط، بل أيضا المبادىء الموجودة في الموضوعات القديمة وتكوينات اللوحات، وعلى هذا المدى يبدو شكلها واضح ومألوف لدينا، حيث تشكل جميع أعماله متحف خيالي صادق لذخيرته الفنية الأساسية، فكل قطعة فنية نجد لها صدى ومحاكاة عند الأخرى، وفي المقابل محاكاة لهم. وللدقة يجب أن نقرأ ميتافيزيقيته إذ أردنا أن نقرأها على نحو صحيح، مع الفرق الوحيد حيث أن الإشارة إلى ذخيرته الفنية لم تنبع من تأثره بالأعمال المتحفية القديمة لعصر النهضة فقط، ولكن من خلال المبادىء التي أسسها الفنان بنفسه. [١]

عصر النهضة كأحد مصادر رؤيته الفنية :-

ظل دى كيريكو وفيا مخلصا لبعض المبادىء الأساسية لعصر النهضة، هذا الأسلوب الذي يعتبره– خاصة– باقي الفنانين المجددين راكدا، غير أهل لأن يعبر عن الأحاسيس التي يوحيها لهم العالم المعاصر، وتشكل الأساس الفني الذي يقوم عليه الاتجاه الميتافيزيقي . لكن من أين يأتي إذن ذلك الشعور بالغربة أمام أعماله التي

---

(١)Pere Gumferrer .De Chirico.P.12.

تصور ساحات وعمارات وشوارع ذات أقواس؟ هذا يعود إلى أن عماراته تبدو وكأنها من الورق المقوي، كما تبدو المنازل خاوية، غير قابلة للسكنى، يضاف إلى هذا الفراغ الذي نشك بوجوده في الداخل، الفراغ الذي يحيط هذه البيوت:

" هذه الساحات الواسعة حيث يصطدم نور الشمس البرتقالي في الأصيل، بظل عميق، نجدها مقفرة حتى حين يتقاطع فيها ظلال رجلين يتحادثان أو ظل طفل يلعب.. ينعزل الأحياء فيها... كعزلة التماثيل، وليسو أقل منها لغزا، بتحليلٍ أخيرٍ تجد الأحياء والتماثيل نفسها في غير محلها في هذا العالم حيث يبدو شيء واحد حقيقي بشكل صحيح ألا وهو سوداوية مهيمنة." (١)

ومع ذلك يجب القول أن اهتمام دى كيريكو بالمضمون يفوق اهتمامه بالتصوير؛ ولا يخلو فنه من جفاف سواء كان في التلوين أو في الرسم، إلا أن لامبالاته بالفضائل التصويرية، كذلك موقفه الرجعى في مجال الأسلوب لا يرفضها جميع الناس، بل على العكس إن هاتين الميزتين تحببان السرياليين بفنه، فيعتبرونه بهذا بشيرا ومثالا يحتذي به. (٢)

إحيائه لوسائل التصوير الإيهامي بروؤية جديدة .

مع أن دى كيريكو قد تبنى عناصر من تقاليد الفن اليوناني والنهضة الإيطالية، وكانت تشكل الأساس الفني لاتجاهه الميتافيزيقي؛ إلا أنه حور هذه الوسائل، وأخضعها للتعبير عن أغراض خاصة، هدفها ليس تجسيداً للأشياء في جوها وإطارها الطبيعي فقط؛ بل الإثارة والغرابة. حيث إستمد من مبادىء التصوير الايهامى مسرحها الفضائي وبعض من عناصرها الصورية، وكان لهذا المسرح الحلمى القائم على التقابل اللغزي للأشياء، بما فيها من أضواء وظلال هلوسية أهمية خاصة- في نظر بعض السرياليين من الذين مارسوا التصوير الإيهامى أمثال ماجريت ودالى وتانجى ودلفو R.Magritte, S.Dali, Y.Tanguy and P.Delvaux

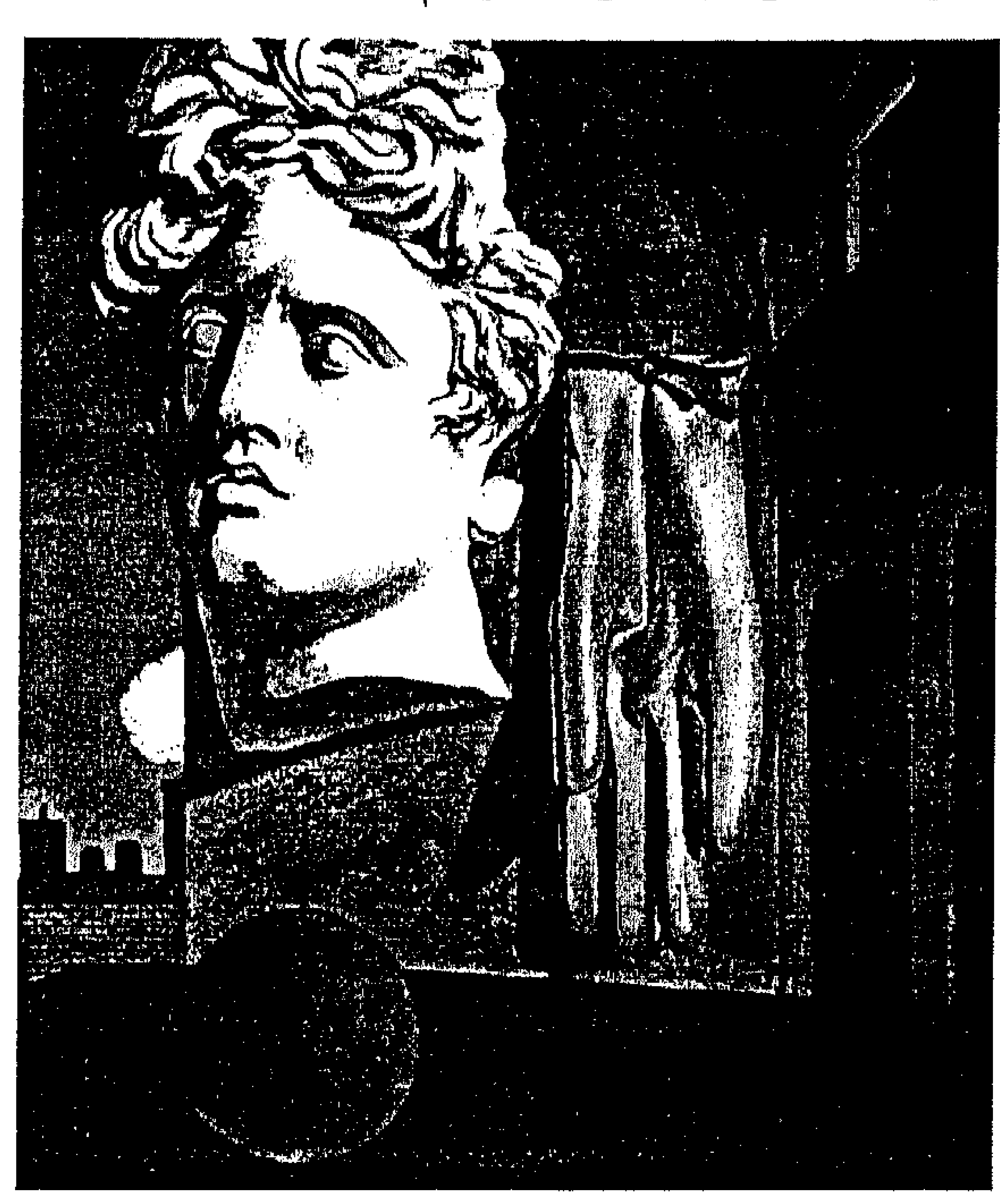
"وبفضل هذا التقابل اللاعقلاني بين عناصر التمثيل، ينتقل دى كيريكو من نموذج العالم الخارجي المرئي إلى النموذج المنبثق عن العالم الداخلي، حيث يعيد الفنان تقويم الأشياء المألوفة وتوزيعها على ضوء علاقتها الضمنية والميتافيزيقية، بعد

---

(١)H. H.Arnason and Marla F. Prather. A History of Modern Art. P. 251.

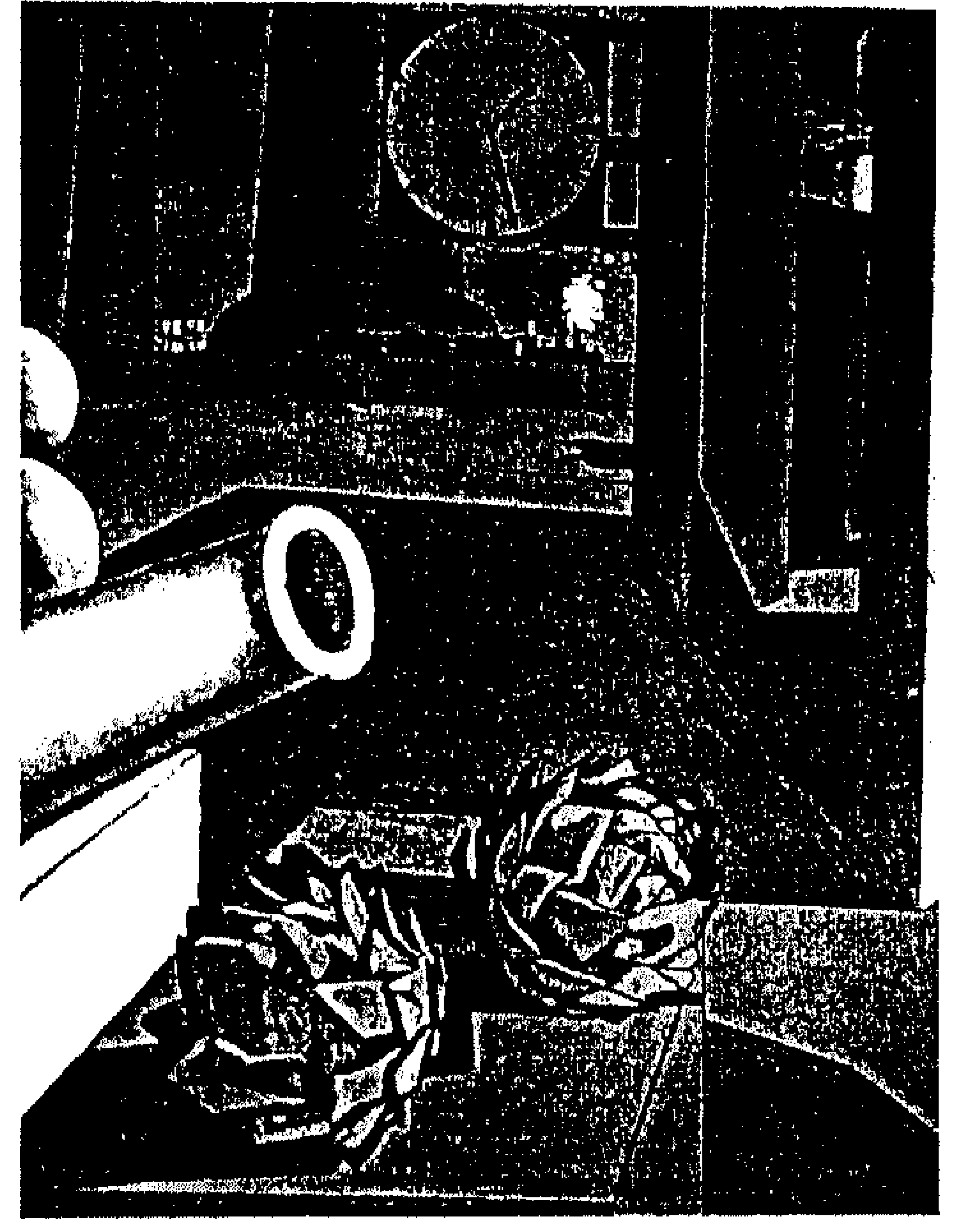
(٢)جوزيف إميل مولر: الفن في القرن العشرين. مرجع سبق ذكره ، ص١٠٨.

أن يعزلها عن محيطها الطبيعي، كما تعودنا أن نراها، ويضعها داخل أطر جديدة أكثر تخيلا وشاعرية، فالأشياء التي تصورها أعمال دىكيريكو تبدو طبيعية مألوفة في الظاهر، وتختلف أحيانا- عما تمثله اللوحة السريالية- ولكن رغم ظواهرها الطبيعية، فهي لم تصور لذاتها، بل جمعت بحيث يوحى تقابلها بعالم خيالي يخيم عليه طابع العزلة والفراغ ، فيثير الخوف والقلق ،عالم غريب لا حياة فيه أشبه بعوالم المدن القديمة المتهدمة،وقد يزيد في حجم هذا المناخ الحلمى الرهيب التركيز على التصوير الإيهامى والمنظور الهابط بحيث تبدو الأشياء على مقربة مدهشة من الناظر."[1]وهوما يلاحظ بوضوح في لوحة " أغنية الحب " ١٩١٤ Love Song ش (١٧) ، حيث يجمع فيها بين رأس تمثال يوناني وكف جراح وطابة وقاطرة. وضعت كلها وسط أبنية ذات أروقة وبواكي توحي بالفراغ، وتعبر عن تداعيات قد تكون على علاقة بحياة الفنان وهواجسه الميتافيزيقية،وثمة عناصر أخرى:قطارات وأبراج وخراشف وتماثيل قديمة ومدافع وبيض ولوحات تشريحية وأعمدة..تتكرر دائما في أعماله فيمثل بعضها سجلا حياتيا- كما يعبر بعضها الآخر كالبرج والخرشوف عن قيم رمزية جنسية، جعلت منها السريالية بعد ذلك موضوعا أساسيا في برنامجها من أجل التحرر الكلى- ومع أنه تبنى عناصر التمثيل المستمدة من تقاليد الفن اليوناني والنهضة الإيطالية، واعتمد على وسائل التجسيم الإيهامية، كالأبعاد المنظورية وتقابل الأضواء والظلال؛



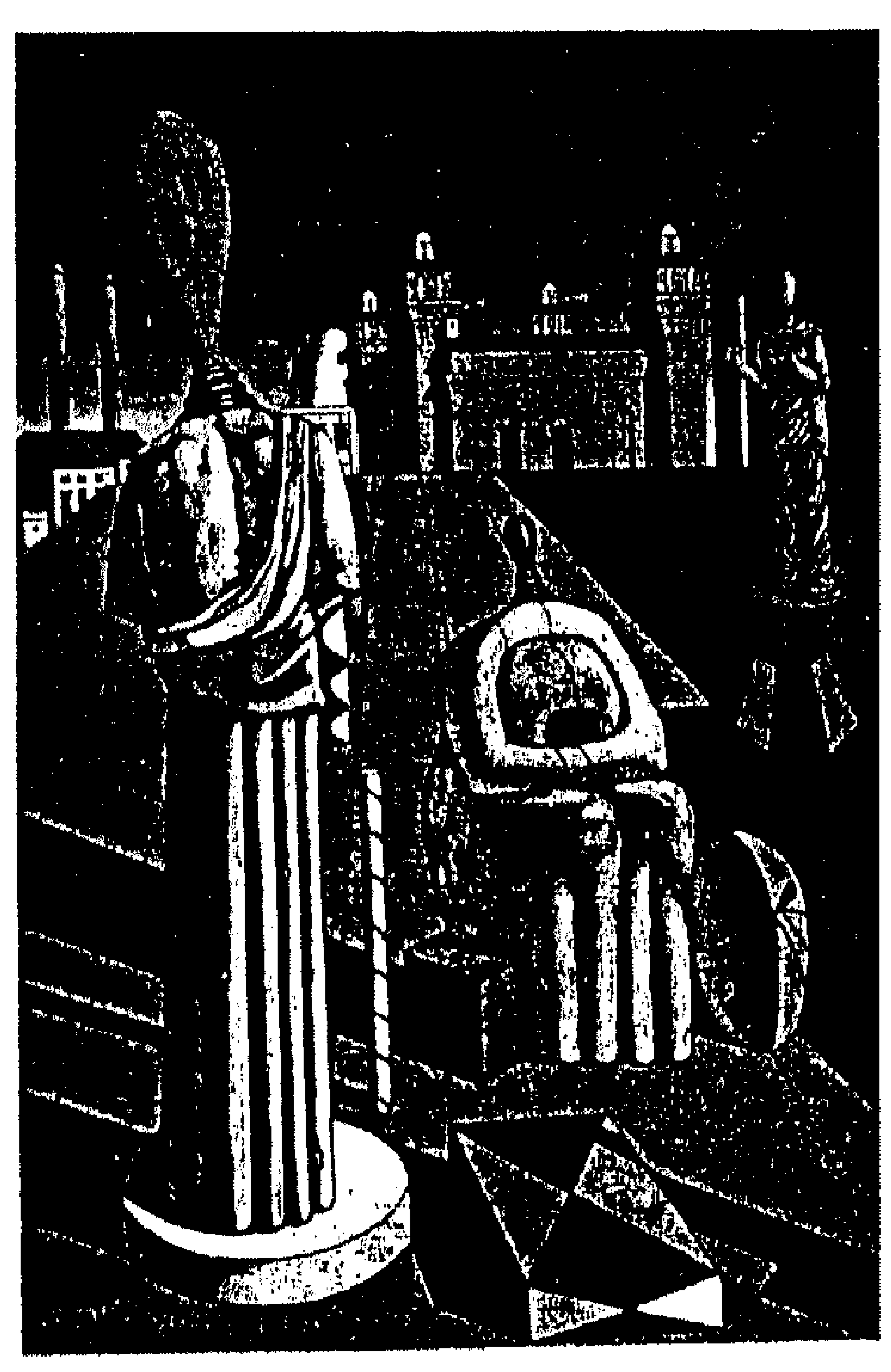
ش (١٧) دى كيريكو "أغنية حب" ١٩١٤
Love Song

([1])محمود أمهز: الفن التشكيلي المعاصر. دار المثلث. لبنان. ١٩٧١. ص ٥٠.



إلا أنه لجأ إلى تحـوير هـذه الوسـائل وقلب مفاهيمها التقليدية بحيث لـم تعـد الغاية منها محاكاة الطبيعـة وتمثيلهـا بدقه، بل التعبير عن عالم الفنان الخاص كما في لوحة" فتح الفيلسوف"١٩١٤ The Philosopher's Conquest ش(١٨)

ش (١٨) دى كيريكو "فتح الفيلسوف" ١٩١٤
The Philosopher's Conquest



ش (١٩) دى كيريكو "عرائس الشعر المتناثرة" ١٩١٤

إستخدامه للمنظور برؤيا جديدة :-

في الوقت الذي أهمل فيه الفنانون المعاصرون منظور عصر النهضة، وجد دي كيريكو علاقة مشوشة بين المنظور وما وراء الطبيعة، واستخدمها استخداما مذهلا. فالمنظور بالنسبة لدى كيريكو ليس بحثا عن الخط المثالى الذي يجب أن تسير فيه الرؤيا بين انتقاله انتقالا حاداً يؤدى مباشرة إلى ما هو غير متوقع، كما أنه يرمى عناصره المركبة على الأرض لتأخذ طريقها مع المنظور، ولنأخذ على سبيل المثال واحدة من أكثر لوحاته تعبيرا عن طابع فنه وهي لوحة " عرائس الشعر المتناثرة " ١٩٢٥ The Disturbeing Muses ش (١٩).

" وفي هذه اللوحة العالم الواقعي هو أحد ميادين مدينة فيرارا، لكن الدمى الجالسة هناك هي شخصيات وافدة من مدينة قديمة غامضة- وكأنها تشارك البشر

حياتهم – ، ومن شأنها أن تحكم الراوبط بين عالم واقعي وعالم غير واقعي، خالقة بوجودها غير المتوقع إحساسا بانتظار مأساة على وشك أن تنفجر." [١]

وفي لوحة " محطة مونتبارناس " ش (٥) صور دي كيريكو مبنى عاليا ذا فتحات متساوية، وقد توسطت في أعلاه برج به ساعة مستديرة، بينما يقف أمام المبنى رجلان إمتدا ظلهما على الأرض، وفي منتصف اللوحة صور بئر مستطيل الشكل بالغ في منظوره، كما بالغ كذلك في خطوط ومنظور المباني في هذه اللوحة، ويتضاءل حجم هذان الرجلان بفضل استخدامه للمنظور الذي أعطى إيحاءة باللانهائية بفعل تتابع الأقواس والبواكى والخطوط المعمارية للمباني.



ش (٢٠) دى كيريكو "الأختان" ١٩١٥
The Two Sisters

كما يسيطر على أعمال دىكيريكو هذا الجو الساكن الرهيب، وذلك نتيجة لإحساسنا أن البعد الثالث الذي يستخدمه الفنان لا يتجه من الخارج نحو الداخل فحسب؛ بل أيضا من الداخل نحو الخارج فيجعلنا نحس أن بعض النماذج المرسومة داخل اللوحة على وشك أن تخرج منها أو تسقط خارج إطارها، وهكذا نحس بالغربة، كما في لوحة " الأختان " ١٩١٥ The Two Sisters ش(٢٠)

---

(١)نعيم عطية: حصاد الألوان. دراسات في الفن التشكيلي المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٧٩ ، ص ١٢٨.

استخدامه للظل والنور برؤية متفردة :

اهتم دىكيريكو بالظل والنور في أعماله اهتماما كبيرا، فتظهر الظلال الهندسية كجزء وأساس من تركيب لوحاته، فقد سعى من خلال أسلوب تعبيره الخاص أن يحدد التوازن ما بين الضوء والظل في أعماله." فالأماكن المظلمة في اللوحة تخلق جوا من الحزن والكآبة والغموض والدراما أو الإحساس بالخطر والانزعاج، في حين إذا غلب على التكوين كثرة الإضاءات فإنه يوُجد تأثيرا معاكسا لذلك تماما، وقد تجنب دى كيريكو تصوير تأثيرات الضوء و الظل كنسخة طبق الأصل، لأن هذا الأسلوب التقليدي يخلق نوعاً من الرتابة لسلسلة من الأشكال يبدو فيها الضوء والظلال من جانب واحد، فغالبا ما يقوم بتعديل الأشكال عن طريق الإضاءات القوية والظلال لخلق درجات من الوحدة والتضاد في المناطق المتجاورة للتكوين، مما أدى إلى تحريف الإضاءات والظلال وإبداع رؤية فنية خاصة به." [1]كما في لوحة " الحنين إلي اللانهائي" ش (٧) حيث غالبا ما يستخدم تأثير الظلال والتضاد القوى والأشكال الشديدة الوضوح ليعزز قيمة الشعور بالوحدة والحنين السرمدي والخالد إلى الوطن، حيث أنها جزء لا يتجزء من تعبيره الشعري.

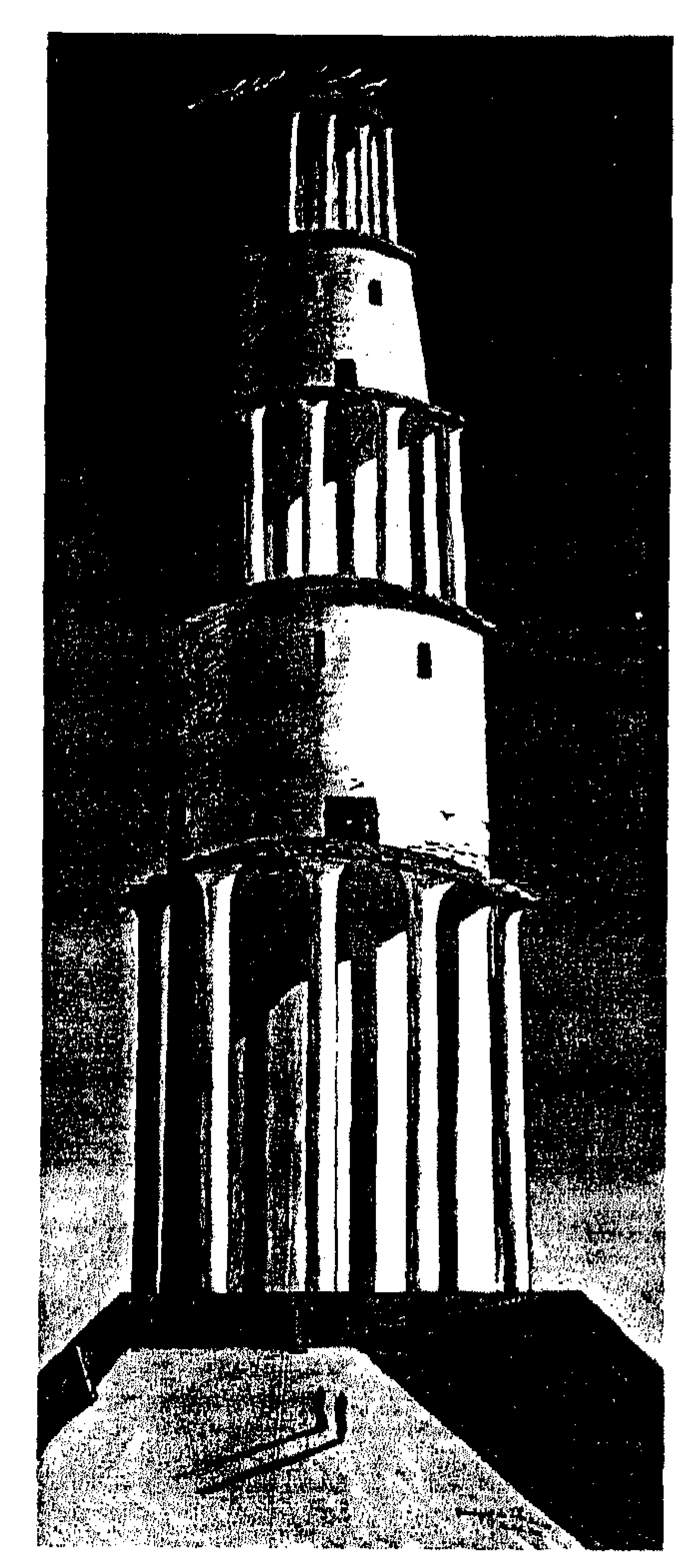
كما يكشف استخدامه للضوء في أعماله عن شعور بالانطوائية والغموض، ذلك الضوء الذي يمتد بصورة مباغتة، وإنكساره المفاجئ على أرضية اللوحة في شوارع المدينة وميادينها كما في لوحة " البرج الأحمر" ش (١٦) حيث يوجد تمثالا كلاسيكيا وسط الميدان ومن أمامه بواكى ذات ألوان داكنة، ويمتد ظله إلى الأمام جهة اليسار بشكل حاد، وفي اليسار جزء من مبنى يتخلله ضوء ساطع يمتد إلى منتصف اللوحة، وتبدو الظلال الهندسية كجزء أساسي وجوهري من تركيب وتكوين اللوحة.

كما تمتلىء مناظره بالأروقة المظلمة التي تتقاطع بظلالها الكثيفة مع مساحات إضاءة مشرقة، قد ترمز للجوانب الكامنة والظاهرة في الوجود الأنسانى والكون، وقد أكد ذلك جوزيف إميل مولر قائلا:" لقد عبر دىكيريكو عن رؤيته الخيالية بغمر هذه الأشياء بضوء قان مقبض وسماء مكفهرة، وأن هذه الأشياء بتعدد ألوانها وهندسية

---

(1) Otto G. Ocvirk and Others. Art Fundamentals. Theory and Practice, Fifth Edition . 1985.W.M.CBrown Publishers Dubuque Iawa. Amarica. P. 86.

مظهرها بدت تشير إلى أن الكائن البشرى لم تعد له في مجتمعنا الذي تسيطر عليه الآلة إلا هذا المظهر المسرحي الباهر." [١]



ش (٢١) دى كيريكو "البرج الكبير"
The Big Tower-١٩١٣

ففي لوحة " البرج الكبير " ١٩١٣ The Big Tower ش (٢١) يوجد برجا هائلا يطغى ببنيته الشامخة على شبحي رجلين، يمتد بجوارهما ظلا كثيفا من بناء ذو أروقه على مقدمة اللوحة مما يزيد من حدة الضوء الذي يغمر المكان، وقد وازن الضوء بين الفراغ الزماني والمكاني مؤكدا مشاعر العزلة المتناهية ببعدها الخيالي.

ولا شك في أن أسلوبه قد ساعده كثيرا على بلوغ غرضه، وما ضمنه، في رسومه مُدرك وغامض معا، مألوف ومربك في الوقت ذاته، فساحاته المخططة وفق المنطق السليم المحاطة بأروقة وأبنية من وحى خياله تجعلنا نحس بالقلق من شدة فراغاتها، فالظلال المحددة بشدة بواسطة الضوء تستحوذ علينا كليا، والتماثيل التي تبدو وكأنها في منتصف المسافة بين المخلوقات الحية وصورها المحفورة في الرخام، تولد فينا الانطباع بأنها قادرة في أية لحظة على الهبوط من قواعدها وأن تشاركنا حياتنا، أو تبقى متحجرة في لا مبالاة مطلقة" [٢] . كما تثير الدمى التي عوضت الأشكال في رسوماته شعوراً أقل بالإنزعاج.

---

(١)جوزيف إميل مولر: الفن في القرن العشرين. مرجع سبق ذكره ، ص١٣٣.

(٢)H. H.Arnason and Marla F. Prather. A History of Modern Art. op cit. P.251.

أعمال المرحلة الميتافيزيقية .

بداية اكتشافه للمرحلة الميتافيزيقية في إيطاليا :-

تتركز الخبرة الفنية لدى كيريكو على لحظتان حاسمتان هما اكتشافه اللوحات الميتافيزيقية منذ عام ١٩١٠ ، ثم مرحلته الكلاسيكية بعد عام ١٩١٩ ، وعند بداية تصويره اللوحات الميتافيزيقية كتب دى كيريكو في مذكراته قائلا: " لقد بدأت في تصوير موضوعات حاولت أن أعبر فيها عن المشاعر القوية والغامضة التي اكتشفتها من خلال كتابات نيتشه Nietzsche، الكآبة الموجودة في ظهيرة الخريف الجميل في المدن الإيطالية، واسمحوا لي أن أوضح لكم كيف توصلت إلى الرؤيا والوحي للوحاتي- كما في ش (٨) - حيث كنت في ظهيرة أحد أيام هذا الخريف جالسا على مقعد في ميدان سانتا كروس Santa Groce في فلورنسا Florence ، وبالطبع لم تكن المرة الأولى التي أشاهد فيها هذا الميدان، لكنى كنت في تلك اللحظة يتغلب على شعور بالسوداوية والكآبة نتيجة أحساس بألم ألمآ بي، حتى أنى أحسست بأن كل الأشياء المحيطة بي كرخام المباني والنافورات تبدو كما لو أنها خارجة من فترة النقاهة. وقد أضاءت شمس الخريف القوية تمثال لدانتى Dante يقف أمام الكنيسة مرتدياً زياً طويلاً، وممسكاً بكتبه وهو يرتدى إكليل على رأسه المنحنى بتأمل، مما أوحى له في تلك اللحظة بانطباع غريب عند رؤية هذه الأشياء لأول مرة، فتراءى أمام عيني تكوين لوحتي، وكانت تلك اللحظة لغزاً محيراً لي لا أستطيع تفسيره . "[١]

ومن هذا يتضح أن دى كيريكو قد حاول- من خلال أعماله- أن يقتنص حساً نيتشوياً خاصاً بالهاجس والإدراك- الإحساس بأن مظهر العالم الخارجي السطحي يخفى حقيقة أعمق مغايرة-[٢] ولأنه لم يسلم بالعالم المرئي كأساس للتعبير عن رؤيته الحقيقية، فقد صور الطبيعة برؤية خيالية، لا تعتبر تقليدا لما تستقبله الحواس مباشرة، حيث استبدل الإحساس العرضي بانتباه الفنان الداخلي. " وذلك بإعادة تقييم الأشياء المألوفة بعزلها عن محيطها الطبيعي كما تعودنا أن نراها، ووضعها داخل أطر جديدة. "[٣]مستخدماً عناصر قليلة ولكنها متنوعة بجوار بعض المباني التي تعطى تأثيراً جنائزياً كالمقابر، كما في لوحة " فتح الفيلسوف " ش (١٨)

---

[١]Pere Gumferrer.De Chirico. Op cit . P.8.

[٢]ألان باونيس: الفن الأوروبي الحديث. ترجمة فخري خليل. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. الطبعة الأولى. ١٩٩٤. ص ١٩١.

[٣]H. H.Arnason and Marla F. Prather. Op cit . P.251.

فأنتج معنىً جديداً للشيء ناتج عن توظيفه داخل اللوحة، فأشياؤه لا توجد في أماكنها الطبيعية، ولكنها مصورة في محيط مبهم من صنع الفنان، وبإضاءة غير محددة الاتجاه، مجردة من ذاتيتها، وتكاد تفقد معناها المألوف لدينا، وتدخل في علاقات أخرى غير مألوفة، وذلك يزيد من الغموض والدهشة لتلك العناصر، فالعناصر تبدو وكأنها في ميدان مهجور يحوى عقود بواكى متكررة توحي باللانهائية كما في لوحة "الشاعر المجهول" ش (١٤)

" حيث إستمد إلهامه من المشاهد التي اصطدم بها في مدينة تورينو Turin حيث الأروقة المقنطرة، وقد ألقت بظلالها في خيلاء وتكبر، وحيث الميادين الترابية اللون وقد سكنتها التماثيل ذات الأوضاع الحزينة، وحيث السماء الحالمة ذات الأطوار الغريبة ،وقد أتت متأخرة عن موعدها في أمسيات فصل الخريف؛مما بعث في نفس الفنان شعور بالاغتراب عن الذات كان من أثره أن جعل من طفولة الفنان ضرباً من ضروب التجوال في عالم إغريقى جديد. "[١]

ومن هذا يتضح أن عالم الفنان هو" الذي نراه عندما تكون العين مغلقة، فهو عالم هادىء وجاف، جامد ومهجور، به صور عقلية ترتفع عن الاحساس بالزمان والمكان اللذان نعرفهما، ويتضمن نوع من السحر والغموض واللانهائية، التي تحمل معها إبهاماً يدعو للتفكير فيما قد يجرى هناك، وقد أحدث دى كيريكو إيقاع لوحاته عن طريق اللعب بالاتجاهات داخل العنصر، وبتنظيمه لعناصره في الفراغ، والمقصود هنا بالاتجاهات، هو ميل العناصر بعضها فوق بعض، ومسارها بالنسبة لرأسية اللوحة وأفقيتها، فلوحاته في عمومها لا تستند إلى العامل البصري المألوف، وإنما إلى القيم التشكيلية، حيث ينسخ عالمه التشكيلي باستقرار نفسي وبحكمة." [٢]

ونستطيع أن نلمس ذلك من خلال لوحة " أغنية الحب" ش (١٧) التي جمع فيها بين عناصر متناقضة قديمة وأخرى حديثة، لا يوجد بينهم أدنى علاقة ولا سبب لتجاورها والتقائها في مكان مشترك، وربما يكون قد قصد بذلك الإيحاء بفقدان التوازن النفسي والشعوري للإنسان المعاصر؛ حيث نشاهد داخل هذه اللوحة وجه لتمثال

---

(١)سمير غريب: راية الخيال. دار الشروق. ١٩٩٣. ص ١٥١.

(٢)H. H.Arnason and Marla F. Prather. Op cit . P.252.

روماني مع قفاز الجراح الأحمر، مع الأقواس المعتمة في جو من السكون المقبض، كما يتصاعد دخان في خلفية اللوحة يرمز لقطار يستعد للرحيل، ومن فوقه سماء ذات لون قاتم كئيب.

كما قام دي كيريكو بتصوير سلسلة من اللوحات صور فيها أجساما خشبية تعلوها رؤوسا بيضاوية الشكل ملساء مغلقة، يجلس أحدهم في ساحة المدينة، والآخر في وقفته يشبه التمثال الروماني الواقف في خلفية الميدان، وفي الخلفية أيضاً يظهر شكلاً معماريا لقلعة عتيقة حصينة ترتفع راياتها في يأس، فهي مدينة يملؤها الصمت والضياع، وشعور بغربة الإنسان عن الأشياء المحيطة به، فقد تكاتفت العناصر الرومانية القديمة والمانيكانات الحديثة لتوازن بين الفراغ الزماني والمكاني؛ للتأكيد على مشاعر الاغتراب والغربة ببعدها الميتافيزيقي، حيث عبر عن ذلك- أيضا- بغمر العناصر بضوء قاتم ومقبض مع سماء مكفهرة معتمة، فهذه العناصر التي جسدها دي كيريكو تشير إلى أن الكائن البشرى لم يعد في مجتمعنا الذي تسيطر عليه الآلة إلا هذا المظهر المسرحي. [١]كما في لوحة "المتنبئ" ش (٩)

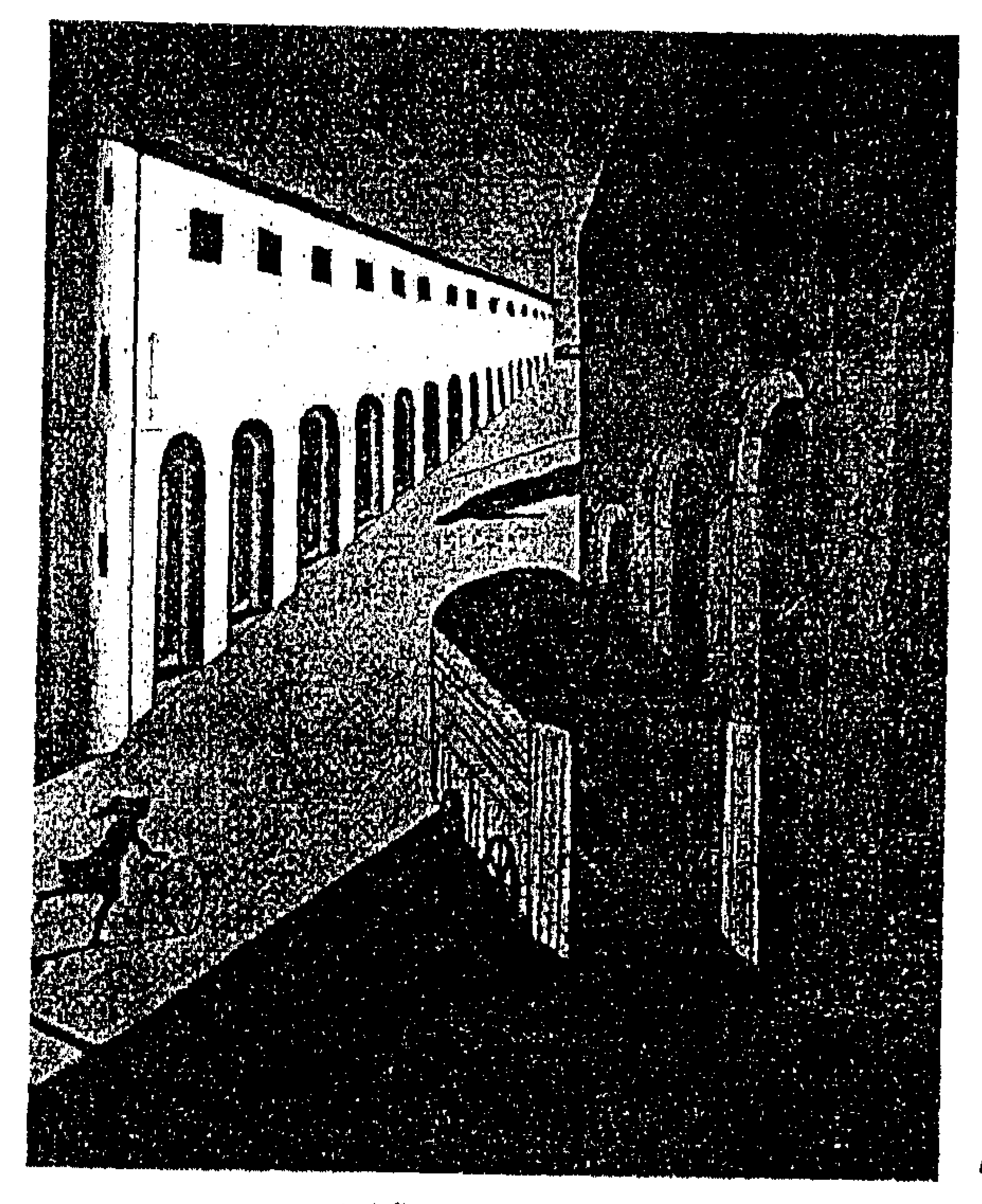
ومن خلال هذه الأعمال تمكن دي كيريكو من " التعبير عن أحاسيس تتعلق بالاتساع والفراغ في المكان مؤكداً شعوراً مقبضاً بالعزلة والوحدة، عن طريق استخدامه للواجهات المعمارية بأقواسها وبواكيها المتكررة، وتصويره للميادين خالية من المارة والقطارات المتأهبة دائما للرحيل، والتماثيل الميدانية المجهولة الممتدة الظلال، كما صور المانيكانات ككائنات غريبة- بديلاً عن الإنسان- وغلفها بإطار من السكون والعزلة، وأودع في تكويناته إحساساً بالوحدة مصحوباً بجو مشئوم، وأضفى على تكويناته المفرغة مظاهر الخواء والأسى على فقدان الجلال وشعور بالتوتر النفسي الصامت، فالإنسان كمانيكان " أصبح تائهاً بين محاصريه في المدينة التي بناها وجعلها حصناً منيعاً. [٢]"

([١])Jose Maria Faerna Garcia – Bernejo. De Chirico. Spain. 1995. P. 52.

([٢])Pere Gumferrer.De Chirico. Op cit . P.18.

ولهذا تكشف أعماله عن شعور بالاغتراب وبالانطوائية وبسكون يوحى بعزلة رومانتيكية، وهذا الشعور يتفاقم كلما تجولنا داخل تلك المدن ذات الظلال الكئيبة والمنذرة هي الأخرى بالخطر، وهذه الظلال تمتد بصورة مباغتة وانكساراتها المفاجئة- على أرضية اللوحات- في شوارع المدينة، ومما أدى إلى تعميق الإحساس بالتشاؤم امتداد تلك الظلال الآتية من خلف الجدران لأشخاص وكائنات غير مرئية.

وقد لا يكون إلا ظلاً قائما طويلا يزحف كالأفعى بين صفوف من العقود العالية التي تغمر بعضها الظلال والبعض الآخر يسبح في ضوء مبهر، كما في لوحة" الغموض والكآبة في الشارع" ١٩١٤ Mystery and Melancholy of a Street ش(٢٢)وقد اشتملت تلك الأعمال على خليط متنوع من الرموز والدلالات الرامية إلى الشعور بالتوتر النفسي والعزلة،وهي تفيض إحساسا بمأساة الإنسان تجاه مواجهته للمدينة الحديثة التي سلبت من وجوده مغزاه وعزلته وأشعرته بضآلته ووحدته.



ش (٢٢) دى كيريكو "الغموض والكآبة في الشارع" ١٩١٤

Mystery and Melancholy of a Street

ومن هذا يتضح إلى حد ما أن دىكيريكو أكتشف بطريقة ما، جوهر الفن:" إمكانية رؤية الأشياء كما لو أننا نراها لأول مرة، وهذه الخبرة قد تشكلت خلال عملية كلية من الإبداع للعمل الفني، إنها طريقة جديدة للمعرفة عن طريق الإدراك الحسي العادي، وهي موجودة بشكل واضح ومحسوس داخل العمل الفني نفسه، حيث أستطاع أن يكتشف أشكالا تصويرية جديدة لإنعاش فن التصوير." [1]كما في أعماله السابقة.

---

(1)Pere Gumferrer.De Chirico. Op cit . P.9.

الأعمال الميتافيزيقية التي أنتجها في فرنسا :-

في عام ١٩١١، الذي وصل فيه دي كيريكو إلى باريس، أنتج في الفترة من ١٩١٢: ١٩١٥ بعضاً من أغرب وأكثر اللوحات قلقاً في تاريخ الفن ، ونجد فيها ساعات تقف بكسل شديد .. وأشخاص مبهمين.. ودخان قطار يسير، وظل لطفل يجرى.. وإضاءة مسرحية.. لا نستطيع الهرب من رعب هذه اللوحات بتصور عدم واقعيتها.. وقد رسم دي كيريكو العديد من لوحاته من وحي مدن شمال إيطاليا حيث استمد منها وإستلهم نوعاً خاصاً من خلود حزين، فالعمارة الإيطالية القديمة كانت مصدر مباشر للإلهام عند دي كيريكو، وكانت من الأصول الحقيقية لموضوعات لوحاته.

" وهذه اللوحات تصور ميادين خاوية تسبح في حر الصيف أو في ضياء الغسق الذي يلقى على الأشياء الممتدة، وأشخاصه ضائعين في أماكن يخيم عليها صمت مثير للتشاؤم، وجدران مقوسة تمتد لتخرج من اللوحة إلى اللانهائية، وتماثيل مهشمة على طرقات تصعد إلى لا مكان، وبقايا ماضٍ سحيق تختلط بمداخن مصانع حديثة، وقطارات تمضى بطيئة تنفث دخانها في الهواء مقلقة صمت التماثيل القديمة الغارقة في سباتها." (١) ومن خلال هذه الأجواء أكد دي كيريكو أسلوبه الميتافيزيقي في العديد من أعماله مثل لوحة " سوف أحب ما لم يكن لغزا ولوحة " لغز أمسية الخريف" ولوحة " الحنين إلى اللانهائي " ولوحة " لغز الزمن" سنة١٩١٣

ويوجد في هذه الأعمال تعبيراً غريباً لجو الأحلام وشعوراً بالانطوائية وإيهام بعزلة رومانسية وسكون مخيم. ولقد أدت المبالغة في تصوير المنظور إلى الإيماء باللانهائية بتأثير عقود البواكي للمباني، وتكرارها، أو بالانكسار المفاجئ للأشكال في أرضية اللوحة، وخفت الألوان، وأصبحت رومانسية تسبح في ضوء باهت، وهنا نجد عالما ميتاً مليئاً بالأشباح الغير مرئية.

بالإضافة إلى هذا الشعور بالتشاؤم فهناك حياة في اللوحات لا يمكن تصديقها، وظلال طويلة تذهب في المكان غير المناسب، وقاطرة شبح تتكرر في هذه اللوحات،

---

(١)نعيم عطية: حصاد الألوان. ص ١٢٧.

تمر في مقدمة اللوحة أو عكس خط الأفق، وتترك المكان غير محسوسة وطفلة تدفع عجلاتها تجاه ظل مخيف لتمثال لا يرى المكان،وأبراج مخيفة صامتة ترتفع إلى أبعاد هائلة، وفي كل مكان وهناك ذلك السكون المخيم والشعور بالتوتر النفسي الصامت. فتثير فينا الإحساس بالامتداد في عمق الزمان والمكان اللانهائيين وراء ذلك المجهول الذي يتربص بالإنسان، ويلقى به في عزلة أبدية، ويمكن أن نرى ذلك واضحاً في كثير من لوحاته.

وتعتبر لوحة " الغموض والكآبة في الشارع " ش (٢٢) من أهم أعمال دي كيريكو في تلك الفترة، والتي تجسد واقعاً يشبه الحلم أو الكابوس. وقد قام أرنهايم بتحليل هذه اللوحة "موضحاً كيفية اقتراب المبدعين من الفنانين من مبدأ البساطة في الإدراك الإنساني وتجسيدهم له في أعمالهم. فاللوحة تصور حالة فتاة تقترب- مع لعبتها التي تشبه الطوق- من ظل شبحي غامض في ذلك الشارع الخالي من المارة، وتكشف النظرة الفاحصة عن تلك الكيفية التي شكلت الظواهر من خلالها في ضوء قواعد المنظور الخطى، بحيث تتضاد مع الشكل المتماثل للعربة أو الحافلة الموجودة في الشارع، ومن خلال هذا التضاد تبدو المباني محرفة نوعاً ما، كما أن الجو المنذر بخطر أو شر- يوشك على الوقوع- يسود في اللوحة، ويدعم هذا التضاد أكثر من خلال المنظور الخاص بصفي الأعمدة على جانبي اللوحة، وبحيث ينفى أحدهما الأخر من خلال ثنائية ما للظل والنور، أو العتمة والضوء، فالصف الأيسر من الأعمدة يحدد الأفق من خلال طريق متصاعد، يوجد عند نهايته علم أحمر علامة على الخطر، أما الصف الأيمن فيحدد خط الأفق في اتجاه المركز الأسفل للوحة، ويشبه الشارع الصاعد مع صف الأعمدة المضيء فقط ذلك الشيء الوهمي الخادع الغامض القريب من السراب، والذي يؤدى بدوره إلى أن تندفع الطفلة بتهور نحو اللاشيء أو العماء." [١]

إن هذا المثال يوضح كيف استطاع دي كيريكو أن يستخدم القواعد الراسخة للمنظور من أجل أن يخلق إيهاما فنياً مقنعاً يمكن تطبيقه على أنساق مكانية متباعدة ومن أجل أن يخلق أيضاً شعور بالضيق أو عدم الراحة، عندما ينظر المرء إلى هذه

---

(١)شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي.، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني. عالم المعرفة. الكويت.٢٠٠١. ص١٦٦.

اللوحة، إن التعبير الخاص بهذه اللوحة قد يكون واضحاً بالنسبة للمتلقين الواعين، هذا على الرغم من أنهم قد لا يكونوا واعين بالوسائل الفنية التيُ شكل من خلالها مثل هذا التعبير الفني.

وتعتبر هذه اللوحة مثالا جيداً من أعماله التي صور فيها المنظور العميق مستخدماً التأثير العاطفي، ففي شمال اللوحة مبني مزود بأقواس معمارية بدرجات ألوان بنية ورمادية غامقة، كما لون الظل الذي ساد مقدمة اللوحة بلون خفيف، وامتدت الأقواس باللون الأبيض شمالاً نحو اللانهائية والسماء المنذرة . وفي مقدمة الميدان رسم على اليمين عربة شحن قديمة فارغة فتحت أبوابها، فأضافت عنصراً موحياً ومقلقاً هو الآخر، وربما يصف المشهد شيء من الحقيقة: ميدان لأحد المدن الإيطالية به ظلال ممتدة في ظهيرة نهاية الخريف، وأغلقت أقواس المحلات في هذا اليوم، وخط سكة حديد في الجزء السفلى الشمالي، ظلال لتمثال ضخم من القرن التاسع عشر، فتاة صغيرة مسرعة للمنزل، لكن دي كيريكو استطاع من خلال هذه العناصر المألوفة أن يقوم بإبداع جو منذر بسوء مخيف.[١]

كما قام دى كيريكو أثناء وجوده في باريس بتصوير مجموعة من الأعمال جسدت النحت الهلنسيتى Hellenistic لأريدينى Ariadne المستلقية، كما في لوحة " لغز العرافة " ش (١) التي صور فيها الأقواس المعمارية المظلمة للواجهة الكلاسيكية تحت الساعة الكبيرة، ورسم عند خط الأفق البعيد قطاراً يتحرك، حيث يعرض عنصر حديث أخر خلال تصويره البيئة القديمة التي تظهر، مثل الأشياء الغريبة والخارجة عن القياس، كما لو أنها أشياء عادية في المدن الإيطالية– وربما نجد القصر القديم أصبح محطة قطار في القرن التاسع عشر– وقد إستخدم دى كيريكو هذه المفارقات وهي الأشياء التي توضع في غير زمانها ومكانها الصحيح– " ليعبر عن الكآبة المعبرة عن الرحيل والجو الكئيب الذي يشع في الميدان المليء بالظلال، حيث ترك أريديني الحزينة والمتفجعة على رحيل زيوس Theseus في الوقت الذي عبر فيه عن الإحساس بالغربة والوحدة الحزينة، أخذت ميادينه أبعاداً أخرى من الخوف والعزلة، من خلال تصويره للفراغ الخالي/ الكبير." [٢]

---

(١)H. H.Arnason and Marla F. Prather.op Cit . P.252.

(٢)Ibid. P.253.

لوحات السفر والترحال :-

استلهم دى كيريكو بعض أفكار أعماله من محطات السكك الحديدية، حيث كان والده مهندسا بها، وهو الذي أشرف على إقامة امتداد لخطوط السكك الحديدية على طول ساحل البحر بدءا من فولوس Volos في تيسالى Thessaly -حيث ولد دى كيريكو- ونهاية بضواحي المدينة، ومازال هذا الخط قائماً حتى يومنا هذا. وعن ذلك يقول الناقد الفني فيرنو هيلفج Verner Helwig: " إن كل من استعملوا هذا الخط يعرفون ما به من سحر ذو طراز عتيق بعرباته المفتوحة للريح وقاطراته التي تعصف وتنفث الدخان بشكل صاخب وعنيف." [١] ولقد ظهرت كل هذه التفاصيل في أعمال دى كيريكو المرة تلو المرة، حتى أن بيكاسو في يوم ما قال عنه أنه: "رسام محطات السكك الحديدية." [٢]

وتحمل بعض لوحاته أسماء مثل "أحزان الرحيل " ١٣ / ١٩١٤ The Anguinsh of Departing ش (٢٣) ولوحة " الرحلة المحفوفة بالقلق"١٩١٣ش(٢٤) The Anxious Journey ولوحة"كآبة الرحيل"١٩١٦ The Melancholy of Departure ش (٢٥) وقد رأى أندريه بريتون- مُنظِر السريالية- في هذه الأعمال المبكرة تمثيلاً بارعا لتلك الحالة من العزلة القاهرة والقلق الذي لا مفر منه ولا علاج له، اللذان اعتقدا أنهما جزء من الحالة الإنسانية، وفي إتساق مع نظريات فرويد كان

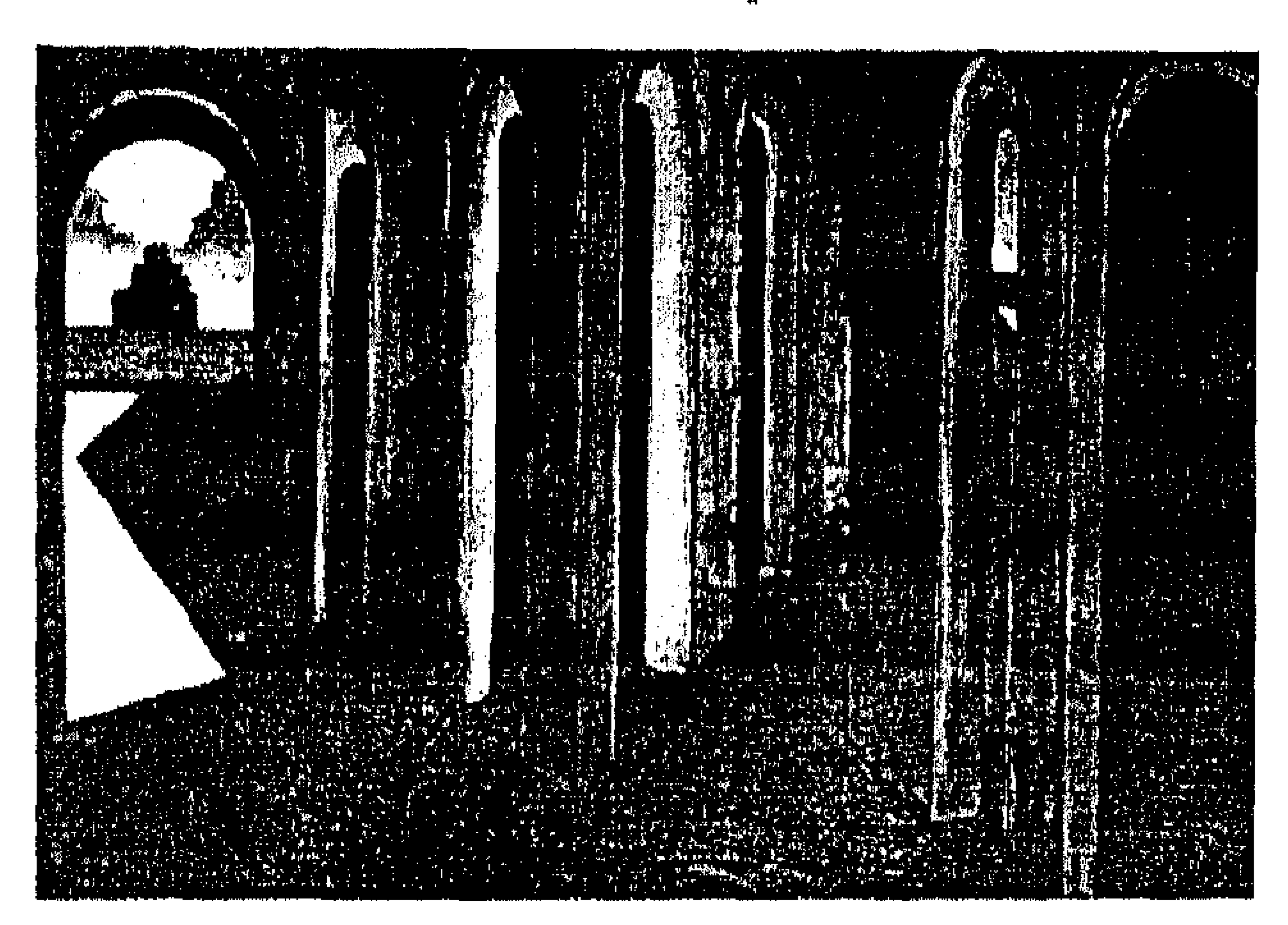
ش (٢٣) دى كيريكو "أحزان الرحيل"١٣/ ١٩١٤

The Anguinsh of Departing

(١) سمير غريب: راية الخيال. مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٦.

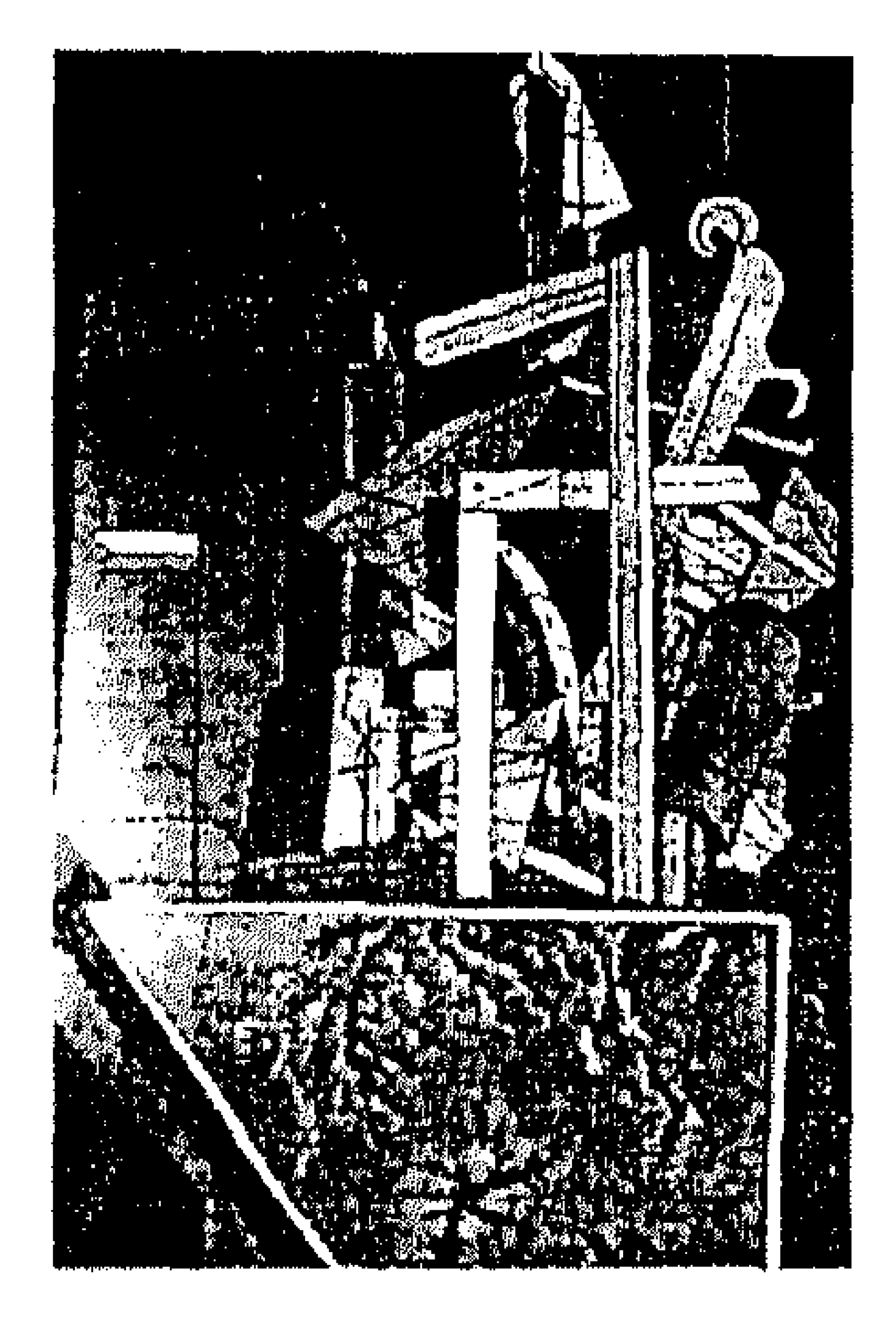
(٢) المرجع السابق ، نفس الصفحة .

على بريتون لاحقا أن يفسر الأبراج والأروقة والقطارات ومحطات السكك الحديدية على أنها رموز جنسية، لكن دى كيريكو نفسه كان قد استعمل مخيلته ببراءة، حتى أنه عمدا أحيانا إلى التغاضي عن أعماله السابقة خشية أن تؤوّل تأويلاً كهذا. (١)



ش (٢٤) دى كيريكو "الرحلة المحفوفة بالمخاطر"١٩١٣

The Anxious Journey



ش (٢٥) دى كيريكو "كآبة الرحيل"١٩١٦

The Melancholy of Departure

وتفوح من هذه الأعمال رائحة السفر والترحال ،وفيها نجد الكثير من السمات الغالبة للسفر والتجوال كالساعات: والسفن والأرصفة والأعلام والشارات وخرائط لقارات وهمية من وحى الخيال، وقد رسمت عليها بالنقط خطوطاً لسير الرحلات البحرية، إنها على حد قول مارسيل جان Marcel Jean " رحلة غريبة لا حركة فيها، وفي حقيقة الأمر فإن البحر لا يظهر أبداً في أعمال دي كيريكو، ولكن المرء دائما ما يشعر بوجوده على مرمى حجر فيكاد أن يستنشق تلك الرائحة المميزة للموانى والمراسي ؛ بل إن الجدران الداخلية للمباني عنده تبدو مكسوة بالشرائح الخشبية كما لو كانت ألواح من خشب إحدى السفن، أما الشوارع والمباني فترتفع عاليا في زوايا مجنونة كتلك التي تتخذها المركب في انحنائها وهى تغطس وسط أمواج البحر العالية." (٢)

وفي لوحة " كآبة الرحيل " ش (٢٥) جمع مجموعة من الأحداث في لوحة واحدة، ففي الأسفل صورة محددة ببرواز، داخلها خريطة لشبه جزر مبين فوقها بالنقط

---

(١)ألان باونيس: الفن الأوروبي الحديث.ص١٩١.

(٢)سمير غريب : راية الخيال ، ص ١٥٦.

سير السفن من ميناء إلى آخر، وفي أعلى يمين اللوحة مجموعة من الأشكال الهندسية على شكل زوايا ومثلثات وأسطوانات، كل له اتجاه ، ويكمل اتجاه شكل أخر، إما بالتوازي أو رد الفعل، فالزاويتان الرئيسيتان تتم إحداهما الأخرى بالاتجاهين المتعارضين، وتكملهما زاوية صغيرة في الأسفل من الخلف، أما المثلثان فلهما اتجاهان متعادلان بينهما العلم في فراغ الأرضية، وتظهر الأشكال الأسطوانية على اليمين، ومن الداخل لتوحي ببعض أجزاء المركب، وفي الخلفية ما يشبه بالمنارة، وقد ساعدت الألوان بإضاءتها السحرية على إبراز تصميم اللوحة، وتركيب اللوحة الكلى رمزي، ومزود بعناصر تشريحية مستقاة من عوالم السفر بالبحر، يحوى شرائح من الأرض بنظرة الخرائط وشرائح من عوامة النجاة ومن بعض الأنفاق والمداخن وأجهزة الحساب الهندسية، والعلم المميز، وكلها- برغم محاولة التدليل عليها- تتركك في غموض نسبى، حيث أن الحس الكامن أهم ما تثيره، وهو أكثر من مجرد التعرف على الحقيقة، بتداعي عواملها البصرية وإرجاعها إلى مصادرها. فالسحر هنا في إيجاد خليط من العناصر مؤلفة، ومركبة بالأداء التشكيلي الذي يجعل الإنسان يسرح بخياله في أعماق العمل، ليحس بالاحتمالات والإيحاءات التي لا تنتهي.

المانيكان الخشبي كبديل للإنسان :

من الصفات المميزة لأعمال دي كيريكو هي غياب الأشخاص فيها، على الأقل الأشخاص الأحياء النشيطين، وربما يظهرون على وجه الاستثناء نائمين أو بدون حركة في مساحة من الفراغ، وبدلاً منهم رسم وصور المانيكان الخشبي في مشاهد شبيهة بالحلم. وقد أوحيت له هذه المانيكانات بالتماثيل الخشبية ذات المفاصل التي تستخدم في فصول الرسم، ودمى الخياطة ورسومات التشريح. مصوراً رؤى درامية. وفي الفترة من ١٩١٥ : ١٩١٩ لخص دي كيريكو إبداعاته واكتشافاته الفنية- في سنواته السابقة- في أسلوبٍ متطورٍ دمج من خلاله الأشكال الواقعية والغير واقعية الخيالية الشبيه بالحلم والملازمة له في أعماله. كما في لوحة " لحن ثنائي " ١٩١٥ The Duo ش (٢٦)" إن الخيال الذي تم استخدامه بالنسبة للذهن هو المظهر الديناميكي النشط وهذا المظهر يسهل للمصور ارتقاء المخيلة، للابتعاد عن العالم الواقعي بغرض النفاذ إلى عالم الرؤى والأشباح، حيث في الاقتراب من الخيال فقط

في تلك النقطة التي يفقد فيها العقل الإنساني مراقبته يكون له كل الحظ في إظهار التأثير الأكثر عمقا للكائن." (١)



ش (٢٦) دى كيريكو "لحن ثنائى" ١٩١٥ The Duo

من هذه الزاوية السحرية الخيالية التي نظر فيها دي كيريكو لجوهر الأشياء وحقيقتها الميتافيزيقية ساعدته على التطور، وربط الجديد بالقديم والحاضر بالماضي. وكما يقول دي كيريكو: " أنه من الضروري أن تكون الصورة انعكاسا لإحساس عميق وغريب " فقد صدق ونجح في التعبير عن هذه الغرابة المدهشة في لوحاته العميقة التي يصوغ فيها تلك الأفكار المستترة للتداعيات المتبدلة والمتغيرة في الخيال ليميط عنها اللثام تدريجيا كما في لوحة " المتنبئ "ش (٩) التي تمثل ذروة رؤيته التي تعبر عن الشعور بالوحدة والحنين إلى الوطن، وخوفه من عدم الشهرة، وهواجسه تجاه المستقبل، وتصويره لعالم نقل فيه الصور إلى ما وراء الملموس، عالم تحل فيه الدمى الخشبية محل الكائنات البشرية.

وفي هذه اللوحة يخيم جو من السكون المشئوم سكوناً مقبضاً، يغلف هذا الفارس الجالس والمتكوم على نفسه في غير اتساق، كما لو كان نصباً تذكاريا لحضارة البشر، كومة من أشكال هندسية كالزوايا القائمة والأسطوانات والمثلثات والمنشور والجسم البيضاوي لرأس التمثال الأبيض، وخلفية اللوحة ذات الطابع المسرحي تمتلئ بحشد من العمائر القديمة المغلقة المنافذ، وكأنها تنطوي على سر دفين، وعلى أرض الميدان الهندسية امتدت ظلال داكنة من تمثال على النصب، ويبدو أن الشمس سوف تنزوي عما قليل عن هذا المشهد الحزين. إن هذا العمل يتمتع برمزية سحرية خالدة معبرة عن لوعة الشوق، وقد ساعدت معالجته للشكل بإتقان وإبرازه للعمق بالضوء والمنظور، بالإضافة إلى اتجاهات الخطوط في هيئاتها

(١)Jose Maria Faerna Garcia – Bernejo. De Chirico. OP Cit. P.54.

الهندسية، والتناقض بين الأضواء والظلال ساعدت على تأكيد جو المأساة ولشد ما هو مدهش ذلك التكوين المركب، وذلك الأسى الذي ينساب منه. [١]

"وهذا التركيب يفرض نفسه بصورة غير متوقعة على الفضاء البصري مشوشة أية محاولة للتمييز بين الوهم والحقيقة، مثل هذه الأشياء أهواس مستحوذة، أما المنطق فهو منطق الحلم، خارج نطاق الزمن الذي يمكن قياسه، وفي حاضر مهدد لا مفر منه يوشك أن ينحل في أية لحظة." [٢]

القيم المعمارية :-

سيطرت العناصر الهندسية والمعمارية على أعمال دي كيريكو قبل ذهابه إلى باريس، ثم بدأ يستخدم تركيبات قريبة الشبه من المرحلة التركيبية لبيكاسو، وذلك عن طريق استخدامه لعناصر هندسية وأجزاء من الخرائط وورق وقطع البسكويت، ولكن هذه التركيبات والتكوينات لا تنتمي بأي حال إلى التكعيبية، فلم يثبت عنه أنه قد أبدى أي اهتماما بها، فلم يكن له اهتمام تحليلي، فمثلا لم يستخدم المنظور بغرض إخراج صورة بصرية موازية للواقع؛ وإنما استخدمه لإيجاد تأثير انفعالي، فالعناصر في أعماله تظهر منفصلة نتيجة لخياله، لكنه نجح في أوضاعها بالنسبة للبعض الأخر ليثير توقعات درامية غير مخطط لها، وفي تكوينات أعماله لم يكن هناك وعى كامل بالمعنى الشائع لهذه التكوينات، مما يجعلنا نشعر أنه استطاع التعبير عن رؤيته الداخلية بتلقائية [٣]. كما تعتمد لوحاته على قدرته في تصوير الجانب السحري الغامض، وقد أوضح دي كيريكو بنفسه الجانب الشعري لمناظره قائلاً :" أحيانا يتحدد خط الأفق بحائط يظهر خلفه صوت قطار مختفي، فكل إحساساتنا باللانهائية تكشف لنا من خلال الدقة الهندسية للمربع، ثم نجد الحركات التي لا تنسى عندما تواجهنا بعض جوانب العالم والتي لا نعيرها في متناولنا، والتي لا نستطيع رؤيتها لأننا قصار النظر

---

(١)H. H.Arnason and Marla F. Prather. A History of Modern Art.op . cit . P.253

(٢)ألان باونيس: الفن الأوروبي الحديث. ص ١٩١.

(٣)Herbert Read. Aconcise History of Modern Painting. Thames and Hudson, London. 1995.P. 121.

جداً، كما أننا لا نحس لأن إحساساتنا تمت بطرق غير سليمة،لذلك فإن أصواتها الميتة تتحدث إلينا من مكان قريب،لكن هذه الأصوات تبدو وكأنها جاءت من كوكب أخر "(١)

لأن دي كيريكو قد أسس أعماله الميتافيزيقية على القيم المعمارية، فنجد في أعماله العديد من المباني الأثرية التي يظهر فيها القبوات والمنحنيات المتكررة والأعمدة وبالرغم من ذلك تبدو مناظره وكأنها ساحات خاوية ومهجورة: كما في ش(٩و١٢) وعن طريق تلك (الموتيفات) بدأ دي كيريكو في تعقب الآثار الأولى لفن أكثر كمالاً وأكثر عمقاً وأكثر ميتافيزيقية، وقد أوضح دي كيريكو ذلك قائلاً: " نحن الذين نعرف علامات الأبجدية الميتافيزيقية ندرك مدى الفرح ومدى الأسى الكامنين تحت باكية من البواكى، أو عند منحنى طريق، أو خلف جدار غرفة أو داخل صندوق. "(٢)

وعن عدم اهتمام الفنانين بالقيم المعمارية يقول دي كيريكو: " من بين العديد من الإحساسات التي فقدها المصورون المحدثون ينبغي أن نعد الحس المعماري، حيث كان الصرح المصاحب للشكل الإنساني، سواء وحده أو في جماعة سواء في منظر من الحياة– أو في مسرحية تاريخية– كان للأقدمين به اهتمام عظيم، لقد ألجأوا أنفسهم إليه بحب وروح مسترقة، دراسين ومنجزين قوانين المنظور، المنظر الطبيعي المتضمن في قبو لرواق أو في مربع أو مستطيل لشباك يكتسب قيمة ميتافيزيقية أعظم لأنه وطد وعزل من الفراغ المكتنف له، العمارة تكمل الطبيعة، أنها تنزل آية على تقدم العقل الإنساني في حقل الاكتشافات الميتافيزيقية." (٣)

ففي أثناء الحرب صور أعمالاً ميتافيزيقية، رسم فيها المباني الهندسية التي يستوحيها أحيانا من المباني التاريخية الإيطالية، ثم يضع أمام المباني صوراً لأشخاص متعددة الألوان وهندسية الطابع، كما لو أن الكائن البشرى لم يعدله في مجتمعه الذي تسيطر عليه الآلة، إلا هذا المظهر المسرحي الباهر الفارغ، وهذا الوجه الأعمى

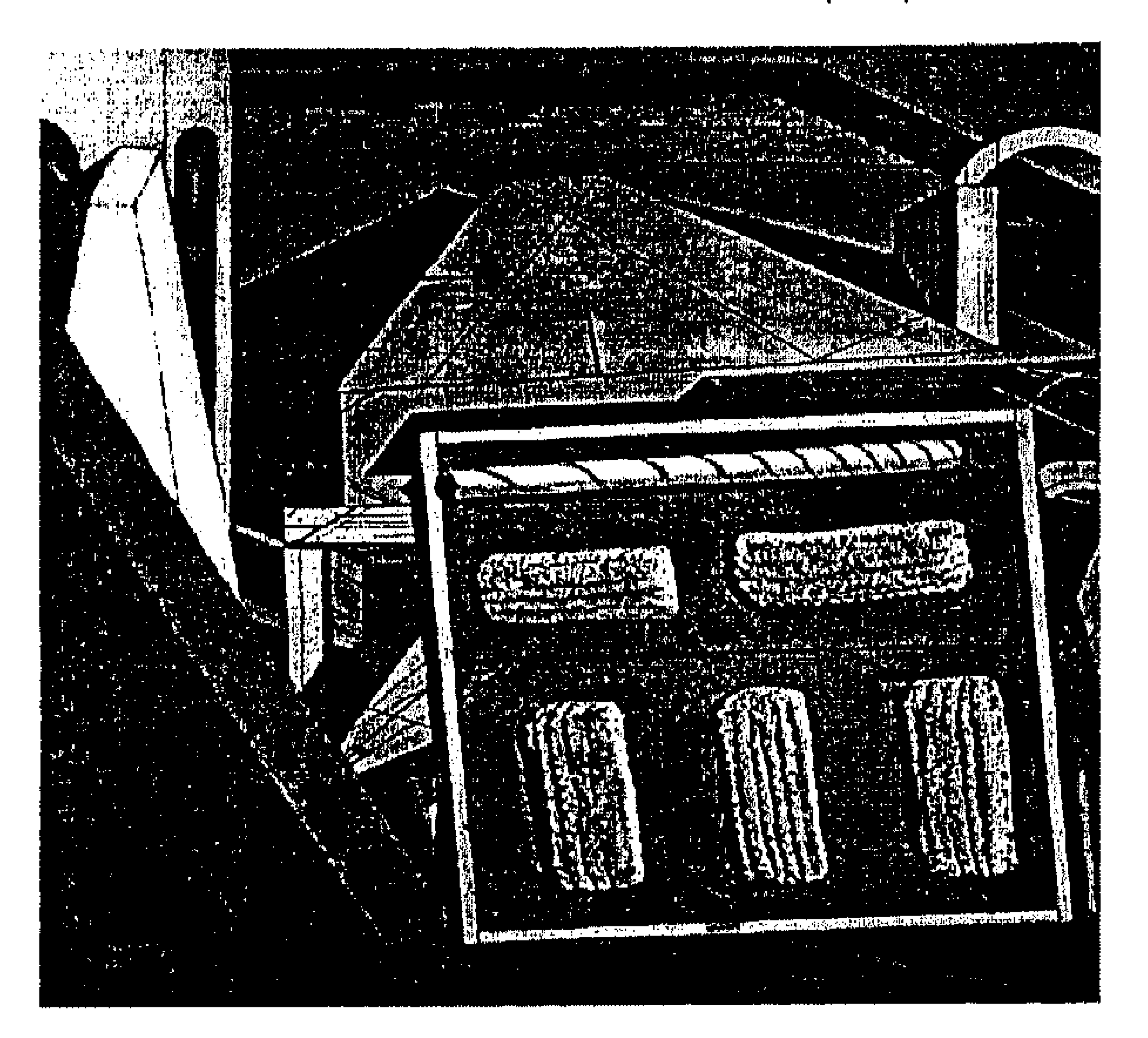
---

(١)Herbert Read.op cit . P. 122.

(٢)نعيم عطية :حصاد الألوان ، ص ١٢٨.

(٣)روبرت جولد ووتر،ماركوتريفيس: الفن والفنانون. ص ٣٣٩.

الخالي من الشخصية، إلا أنه لا يخلو من الكآبة... وفي أعمال أخرى تظهر تكوينات خيالية معقدة، إلى جانبها قطع من البسكويت مصورة بشكل خادع... إن التضاد بين هذه الأشياء المتباينة المتنافرة يزداد تأثيراً من جراء تصور بعض هذه الأشياء كما هي في الواقع بجميع خصائصها، وألوانها وأشكالها وموادها، بينما يصور البعض الأخر بأشكال مبسطة مجردة كرسم هندسي أولى. كما في لوحة " وقت الظهيرة اللذيذ " ١٩١٦ The Delicate Afternoon ش (٢٧)



ش (٢٧) دى كيريكو

"وقت الظهيرة اللذيذ "١٩١٦

The Delicate Afternoon

كما أدخل دي كيريكو في أعماله الميتافيزيقية مستخلصات تكنيكية قديمة، على الأخص ذلك الصفاء البلوري والأبعاد الحسابية الدقيقة، المستقاة من أعمال باولو أوتشيللو Paolo Uccello وقد استخدم هذه الأساليب لإثارة الإحساس بالدهشة أكثر من مجرد معالجة تجربة بصرية، كما في مناظره التي ينتشر فيها الصمت في انتظار الصرخة التي تمزقه، ومن حول العمائر الباردة والأشخاص المجهولين نحس بالجو مشحونا بالغموض والتوتر والأشياء التي يصورها دي كيريكو برؤية مجردة من ذاتيتها، وتكاد تفقد معانيها العادية، وتدخل في روابط غير مألوفة مما يخلق إمكانيات غير محدودة من الغموض والحيرة.

٣- كارلو كارا : - (١٨٨١ : ١٩٦٦) Carlo Carra

مرحلة التصوير الميتافيزيقي :-

بعد أن ظهر التصوير الميتافيزيقي في إيطاليا أثناء الحرب العالمية الأولى، كمدرسة تستخدم المانيكان في أوضاعها ومبادئها الفنية كرمز وأحجية؛ كان لدعوة كلا من دي كيريكو وسافينيو Savinio إلى مدرسة فيريرا أثرها على الاتجاه الفني الإيطالي الحديث،فكان أول أثر لها على الفنانين الإيطاليين يتمثل في الفنان كارلو كارا الذي اعتقد أنه وجد أخيراً مهمته الحقيقية ليعيد اكتشاف سحر فن التصوير بواسطة تصوير أبسط الأشياء،وهذا السحر كان واحداً من تأثيرات الرسم المنظوري،ومن العلاقة بين المساحات الممتلئة والفارغة في تكوين اللوحة،وعلى ذلك فإنه من خلال الرسم المنظوري أراد دي كيريكو وكارا تجديد تجربة فناني عصر النهضة.(١) وقد قام كارا بتصوير نفس الأشياء التي كان يعالجها دي كيريكو في موضوعات لوحاته سواء من استخدام المانيكان أو الأسماك النحاسية وغيرها من النماذج، حيث وضعهم في الأبعاد المنظورية الثلاثة،وهكذا أصبحت الإشارات والعلامات في إنتاج كارا ميتافيزيقية،شأنها في ذلك شأن ما ينتجه دي كيريكو؛وكأنها معارضات فنيه لأعماله.

ولكن منذ عام ١٩١٧ قام كارا بتطوير رؤيته وأسلوبه الميتافيزيقي الخاص بأسلوب بسيط واضح وبتدريجات لونية رمادية وبيضاء خفيفة، وقد أضاف للوحة قوة وصلابة باستخدامه للطبقات اللونية الكثيفة.(٢) فقد فرض على نفسه منهجاً صارماً بأن يقف أمام الحقيقة المرئية، ولا يقصيها عن اهتمامه أبداً ،وعود نفسه أن يتعلم كيف ينظر مخضعاً حواسه لصنوف الحقيقة، ولكنه لم يمنع نفسه قط من أن يكون إنسانا حساساً يرى، لا كآلة صماء تسجل، ولهذا فهو يعمل عقله ويناقش القوانين الأصولية لفن التصوير، ويخلص إلى حلول جديدة إلي نتائج جمالية مبتكرة، محققاً بذلك مطلب الفن الأصيل، وهو الأصالة والمعاصرة.

وقد تلخصت حلوله ونتائجه في أن يلتقط جوانب العالم المرئي من خلال استخدام قليل من الخطوط والألوان، كما كان يقوم بعمل الكثير من الرسوم التمهيدية

---

(١)Dino Fabbri, Carra. IMaestri Del Colore. Milano 1965..P. 2.

(٢)H. H.Arnason and Marla F. Prather. A History of Modern Art. P. 253.

لنماذجه حتى يتحكم في خطوطه وألوانه، ويصل إلى التكوين المطلوب قبل أن يضع موضوعه في لوحته.

إذن الواقع عند كارا هو نقطة الانطلاق ،والبحث ينطلق من الوعي العامل، وينتج عن نتائج تشكيلية أكثر نقاء، وبفضل التأمل الجاد والعميق لما تعطيه الرؤيا، ويخضع العنصر الطبيعي للتحليل لأنه الأسلوب الوحيد للوصول إلى بناء شكل أساسي، ومع أن كارا يحتفظ كثيرا بارتباطه بالماضي، ولكنه مع ذلك لا يبتعد كثيراً عن الفكر التجريدي الهندسي لموندريان Mondrian فالنسبة لكارا تحمل الأشياء معاني وأفكار وتشكل كلاً واحداً، وأن أعاد تكرارها بطريقة متشابهة يتم عملا تجريدياً، ولكنه يحتفظ بعلاقات نفسية يظهر تحليلها مرايا متضمنة في اللوحة.

فيعتمد كارا في أعماله على النموذج المكرر، ويلح على نفس الموضوع بطريقة رتيبة، ولكن ما يهم هو المضمون النفسي،والمظاهر التي تعتبر أشكالا تبعا لعلاقات الضوء تبين كل ما هو غامض في الحقيقة، فكل شئ يتناقض مع نفسه ويمكن أن يظهر على عكس صورته،فللظلال نفس نقاء الأجسام،وللأجسام نفس صفاء الظلال

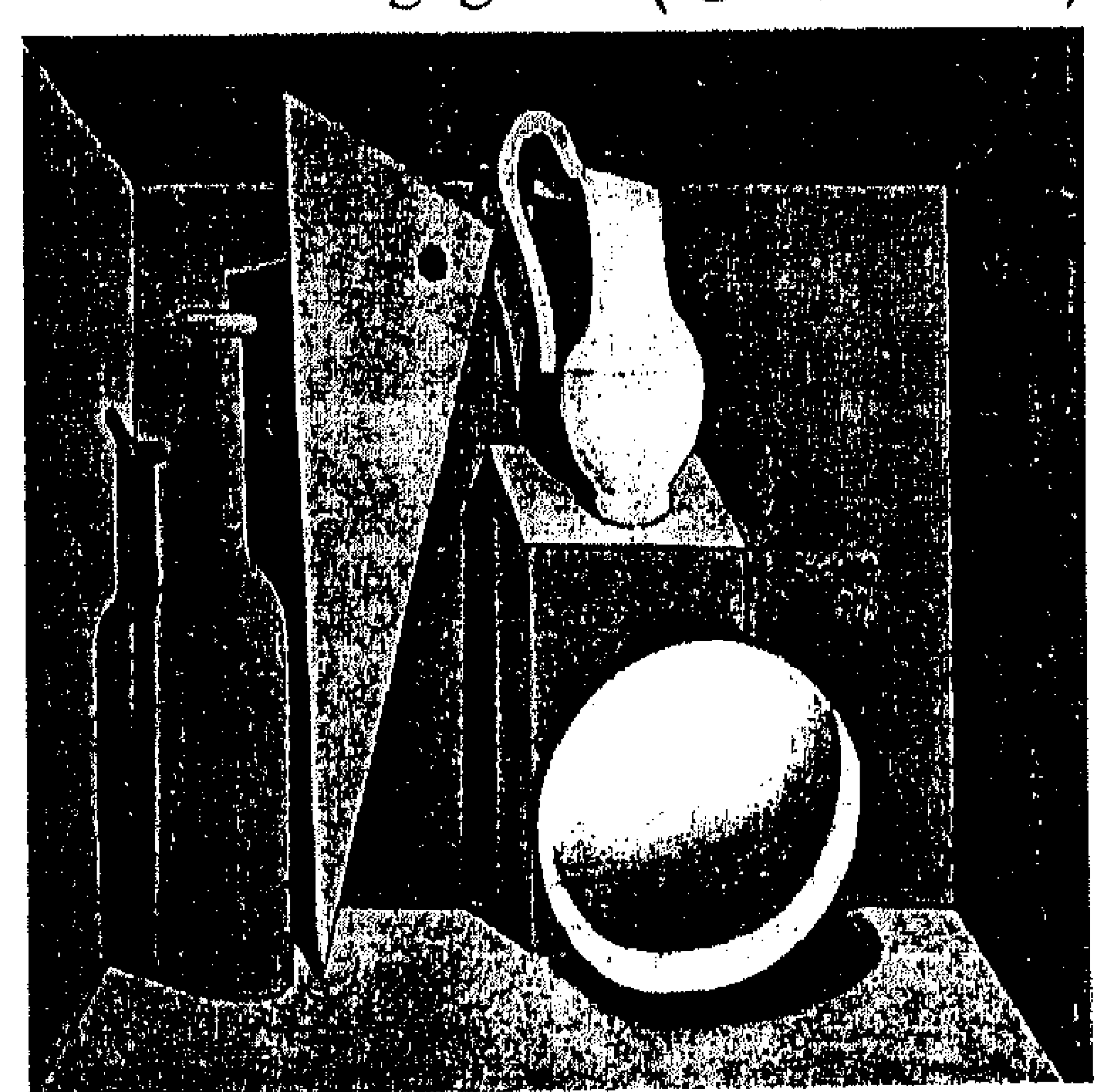
إذن عن طريق تحليل واضح ومتمعن للحقيقة، يتوصل كارا إلي إعادة خلقها وما يميزه عن غيره هو تمسكه بالمعطيات الحقيقية فتتغير معه الأشكال إلى خطوط مستقيمة أو منحنية مقترحة فضاء بلا نهاية، يحولها الفنان بتفكيره إلى أشياء ملموسة، فالفن بالنسبة له هو الترجمة المرئية لما هو في أساسه عقلي، فالأشياء هي أجزاء من الحقيقة تجتمع مع بعضها لتعطى شكلاً جديداً فكريا، وتصبح عندئذ إشارات لرموز لغوية مستقلة. (١)

وتتحول السطوح التي يحضر عليها كارا رسوماته- والتي يتابع عليها باستمرار عمله التحضرى- إلى قطعة مليئة بالإشارات وتظهر كنقطة في فضاء تعمل فيها القوى المتناقضة على طريقة المليء والفارغ، السالب والموجب، الضوء والظل، فتتشكل اللوحة وعناصر لغتها؛ ويصل هذا البحث إلى تركيب ذو قطبين هو محور بحث الفن الحديث: ففي مقالة حول الشكل يقول كاندينسكي: " هو تجريد كبير وواقعية كبيرة "، فمن جهة تجد الروح الحية التي تعطى الأشياء أحساسا وهي موجودة في

---

(١)Dino Fabbri,. Carra...P. 3.

أعمال كارا الذي لا ينقطع أبداً عن اتصاله بالواقع، ففي نفسه نزعة دائمة نحو التطور، وطريقة نحو الهدم والبناء للمعطيات الواقعية والوصول إلى النفاد داخل الواقع نفسه، ومن جهة ثانية؛ البحث عن المطلق الشكلي، يدعو بالضرورة إلى اعتناق شكل هندسي مثلاً، في عدد من أعماله كما في لوحة "طبيعة صامته مع مربع" ١٩١٧ Natura Morto Con Squadra ش (٢٨) التي توضح تكويناً مستخدما فيه أشكالاً هندسية، في محاولة للوصول إلى فكرة الفضاء، وجمعها مع بعضها بالنسبة للتركيب العام في عدد من الطبيعة الصامتة التي تظهر الأحجام في سطوح. محددة بالخطوط المستقيمة المتعامدة، أو يستخدم ما يستعمل فن التصوير من وضع للأشياء بعيداً عن حقل الرؤيا؛ وذلك ليبدع خيالا بعيدا عن عناصر الطبيعة الصامتة كما في لوحة (عشيقة المهندس) L'amante dell'ingegnere ش (٢٩)



ش (٢٨) كارلو كارا"طبيعة صامتة مع مربعة
١٩١٧Natura Morto Con Squadra



ش (٢٩) كارلو كارا"عشيقة المهندس "
L'amante dell'ingegnere١٩٢١

وهكذا فتح كارلو كارا عبر بحثه عما هو داخل الشيء الفيزيائي المحسوس، المجال أمام حقيقة ثانية أكثر عمقا هي الميتافيزيقية، التي تبرز الحقيقة كحلماً وليس العكس بالعكس، وفي بساطة الأشياء الطبيعية وجد كارا وضعا أسمى من وضع الإنسان، وضعاً يكمن فيه سر الفن.

رؤيته الفنية : -

يتصف الاتجاه الميتافيزيقي الذي اتخذه كارا بأنه ذو صبغة وطابع إيطالي، فليس في أعماله شيء يوناني أو ألماني كما هو الحال عند دي كيريكو، وليس هناك فرار رومانتيكي؛ وإنما الهدف يتجلى في البحث عن صور راسخة ودراسة الأشياء وتحليلها، وإدراك جمالها وأبديتها، والارتباط الصوفي بها للوصول إلى الميتافيزيقية، وقد أكد كارا ذلك قائلاً: " إن الفن الميتافيزيقي بالنسبة لي هو البحث عن علاقة أفضل بين الواقع والقيم الثقافية، بحيث أن الشيء المعاصر والقديم ليسا في ثنائية، لأنهما يندمجان معا، فهما وجها حقيقة واحدة، يتبدل مرة فيصبح إلى الأعلى أو إلى الأسفل، وهكذا يصبح ما هو ثوري تقليدي والعكس صحيح." [١]وبالتالي يتحول الفن الميتافيزيقي إلى عملية تركيب بين المواضيع التي تحيط بنا، مبادئ ربط كارا فيها بين التراث الإيطالي في القرن الرابع عشر، وبين التكعيبية والمستقبلية للوصول إلى فن خالد يعنى بالأشياء العادية التي حولنا، والبحث عن الشيء الصافي والهادئ والبدائي أحيانا؛ ولكن الهدف كما حدده كارا يتلخص في ضرورة الوصول إلى الماهية أو المعنى الأساسي.

ويختلف كارا عن دي كيريكو في شيء أساسي، وهو أن كارا أراد من الفن أن يرتبط بالأشياء العادية البسيطة التي حولنا، وعن ذلك يقول:" الشيء البسيط يمكن أن يعطينا حقيقة ثانية، ولكن يجب أن نذهب إلى أبعد من المرئي " و(يضيف) :" يجب أن نترك الأحلام الخيالية للخارق إلى الأشياء العادية "[٢]ويؤكد أن " الأشياء العادية التي تبدو بأشكالها البسيطة، وتدلنا على المرحلة العالية من الوجود التي تتضمن كل غنى الفن وأفكاره، وحين توحي لا تكرر ما تقوله، وهذه الأشياء هي أكثر الأشياء أهمية بالنسبة للفنان الحديث." [٣]

وهذا يعنى ارتباط كارا بالأشياء البسيطة الموضوعية، وتنظيمها وتركيبها للوصول إلى المعنى، ولكن إذا كانت الغاية هنا رسم الأشياء العادية، بكل صفاء

---

(١)طارق الشريف : الميتافيزيقية ، ص ٢٠٢

(٢)علي الشماط: تاريخ الفن، الاتجاهات الرئيسية في فن التصوير.ص ٩٤.

(٣)طارق الشريف : الميتافيزيقية ، ص ٢٠٣

وبساطة وهدوء، فالهدف من وراء ذلك هو الوصول إلى الشيء الصوفي، الذي يتجلى في ارتباط الإنسان بالأشياء، وبساطة التعبير بدل تعقيده، كي نصل إلى المعنى، حيث كل ما هو سرى نجده في أبسط الأشياء وأقلها أهمية. "(١)

ولذلك حاول كارا من خلال الميتافيزيقية اكتشاف السحر الكامن داخل عناصر الطبيعة الصامتة، فيظهر من خلال أعماله العناصر الهندسية مع عناصر الطبيعة الصامتة التي ظهرت بشكل ومعنى جديد مثل: مثلثات الرسم، ولوحات سوداء، وتماثيل مع صناديق خشبية كما في لوحة "أم وأبن" ش(٤) ولوحة(ناكر الجميل) ١٩١٦ Antegraziose ش (٣٠) ولوحة "عروس الشعر الميتافيزيقية" ١٩١٧ The Metaphysical Museش (٣١). وفي هذه الأعمال تظهر هذه العناصر بصورة غريبة على ما اعتاده الإنسان، من حيث طبيعتها التي تعود عليها، فهي في تلك المرحلة فقدت تبعتها للإنسان وأصبحت مستقلة وغنية بمعانيها الذاتية المتحررة من أي روابط.



ش (٣٠) كارلو كارا"ناكر الجميل" ١٩١٧

Antegraziose

وعن تلك العناصر يقول كارا:"إن تصوير العناصر البسيطة التي اعتادها الإنسان هو ما يملأ الروح بالسعادة والسمو، والفنان الذي يسخر من تلك العناصر تفقد أعماله المحتوى، لأن تلك الأشياء تمتلك البساطة التي هي أساس العمل الفني الراقي." (٢)

(١)المرجع السابق ، نفس الصفحة .

(٢)Dino Fabbri,. Carra. . P.4.



ش (٣١) كارلو كارا"
عروس الشعر الميتافيزيقية "
١٩١٧
The Metaphysical Muse

وقد كان كارا أقل خيالا من دي كيريكو، وبالرغم من ذلك كانت أعماله تحث على التأمل لما بها من عمق- ومن هنا كان لها تأثيرها على فناني الواقعية السحرية. فكانت عناصر الطبيعة الصامتة بالنسبة لفناني الميتافيزيقيا ولفناني الواقعية السحرية عبارة عن الرموز والعلامات التي تمثل اللغة الخاصة بهم، بحيث يكتسب كل عنصر من تلك العناصر معنىً جديداً تبعا للمحيط الذي وضعه الفنان فيه، كما تتميز عناصر الطبيعة الصامتة عندهم بأنها مماثلة لشكلها الذي تظهر عليه في الواقع بالرغم من أن وضعها داخل اللوحة بعيد كل البعد عن الأوضاع الطبيعية لها- حيث نشاهد ذلك من خلال لوحته " طبيعة صامته مع مربع " ش (٢٨) التي صور بها مجموعة من عناصر الطبيعة الصامتة التي اعتاد الناس استخدامها، ولكن بشكل مختلف، فهي تظهر وكأنها كتل صماء غير مجوفة داخل مكان مغلق في أوضاع ثابتة متزنة، وبتنغيمات من اللون البني.

كما قام كارا بالبحث عن الصور والأشياء الراسخة، وثبتها في أعماله بعد أن أشبعها دراسةً وتحليلاً؛ بهدف الوصول إلى أبدية صوفية، وهو بذلك يختلف عن دي كيريكو في أن الصورة مهمة لديه بقدر أهمية التصوير والعلاقات التشكيلية في العمل الفني، فصوره قوية وراسخة. وكان يرى أن تصورات الفنانين يجب أن تعبر عن نفسها من خلال الخطوط والألوان، كما اكتشف من خلال العلاقات التشكيلية كلا من الأضواء والظلال والكتل والفراغ، ولهذا يمكن القول أن كارا استخدم لغة تصوير مختلفة عن لغة دي كيريكو الشعرية، وبالرغم من أن لوحاته كانت أقل اجتذابا؛ إلا أنها كانت أكثر مدعاة للتأمل من حيث العمق، ومن هنا كان لها صداها وتأثيرها القوى على اتجاه الواقعية السحرية. ويقول عنها سافينو من حيث تضلعه بالأبحاث النظرية الميتافيزيقية في التصوير: " بأنها تمثيل كامل للضرورات الروحية ضمن قوة الحدود التشكيلية للتعبير عن الجانب الطيفي للأشياء من الوجهة التهكمية التي تتخذ اتجاهاً مضاداً للأشياء العادية، والسخرية بها .. حيث يتمثل ذلك في اصطلاح ثالث أضافه كارا وهو كلمة السخرية irony التي إستعملها دي كيريكو بأسلوب المفكر المتأمل." [١]

وبرغم محاولات كارا المتعددة في تناولاته للعمل الفني، وبرغم انتهاجه أحياناً لما يشبه " التهكم " العبثي في صياغاته للأشكال؛ إلا أنه- وبشكل عام- لم يلجأ إلى تقديم شكل بلا مضمون، حتى وإن بدا الأمر كذلك أحيانا؛ لأنه استطاع بوعي تحقيق توازن محكم وجيد، بين "**المضمون**" ،كمحتوى معرفي وتعبيري، و " **الشكل** " كهيئة مستحدثة يتشكل فيها المضمون في بلاغة ودون مباشرة، فالمضمون والشكل معا، يروا في معظم الأحيان شيئاً واحداً حميما متكاملاً، ولعل ذلك يعود إلى استجاباته الذكية والواعية، لفعل التعبير في صياغة الشكل بحيث يصبح تضمنه فيه، متوافقاً مع ملامحه النهائية وينعكس عنها في سلاسة وبساطة.

وبنظرة إلى نماذج من أعماله المتنوعة نجد استجابات منطقية لأثر المضمون التعبيري في بناء الشكل، دون تقيد بشيء ما إلا بلاغة التشكيل في إطار التشكيل ذاته، وليس إتكاءاً على لغة توضيحية أخرى، فقد قام كارا باستعارة واستخدام عروسة أو

([١])حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ص ٢٥٣ .

دمية المانيكان من دي كيريكو -كما في ش (٤) و (٣١) - التي كان خلوها أو عدم وجود وجه لها يمثل بالنسبة له تعبيراً عن مجهولية وفقدان الفرد لصفاته المميزة في العصر الذي سادت فيه التكنولوجيا، والذي أصبح عصر الصناعة، وأصبح عصر المجتمع الكبير، وإذا كان كارا قد عمل على إلباس دمية المانيكان، فربما يكون قد اتخذ ذلك بطريقة لا شعورية، حيث أنه لم يكتفي بذلك؛ بل وضع في يديه مضرب التنس وكراته في لوحات أخرى، وبإضافة إلى ذلك يقول متهكما: " إننا نحن المصورون الميتافيزيقيون إنما نعمل للإبقاء على الحقيقة." [١]

ولهذا استطاع كارا أن يصيغ لنفسه- على مدى سنوات إنتاجه الفني خلال مرحلته الميتافيزيقية- موجز شكلي، وأن يلخص الخبرات البصرية في رموز مقتصدة يسهل إعادة استخدامها، بل وصياغتها داخل بناءات متحددة، محققاً بذلك نسقاً وأسلوباً فنياً خاصاً. وذلك النسق يأتي عن ذلك التبسيط والتلخيص البليغ لمخزونات الرؤية بحيث يبدو الشكل لديه وكأنما فقد صلته بالأصل، وتوالدت منه أشكال جديدة داخل عوالم جديدة هي محصلة خبراته ولغته الخاصة المتفردة، حتى وإن ظلت وسائطه مرتبطة بملامحها كما هي في الطبيعة، أو تحورت إلى هيئات مختلفة تماماً عن أصولها الطبيعية، لأن التبسيط هنا يعنى " التجريد من المباشرة والارتفاع فوقها نحو الأعلى والأكثر بلاغة في التعبير والاتساق معا، وليس مجرد التبسيط الهندسي للأشكال أو إفقادها ملامحها كما في ش (٤ و ٣٤).

وإذا كان كارا قد استطاع تحقيق أسلوب خاص متفرد، فذلك يعود إلى عوامل عديدة، أهمها الوعي بالأدوات وامتلاكه ناصية الأداء والوعي بمعطيات التراث الفني بشكل عام والوعي بإيقاع العصر وروحه ومتغيراته المتعددة، مما أتاح له قدراً كبيراً من الاستبصار جعله يستشرف أعماله الفنية التالية، أثناء ممارسته للتجربة الحالية،وهكذا ظلت تجاربه تنمو وتتبلور حتى شكلت ذلك النتاج الغنى المتفرد والذي خلقه.

ولا شك أن تجربته الفنية قد قامت على درجة من الصدق مع النفس، والحرية في التعبير جعلت نتاجه يحمل قدراً عاليا من الحس الإنساني، برغم الإغراق أحيانا

---

(١)حسن محمد حسن ،مرجع سابق ذكره ، ص ٢٥٣.

فيما يشبه اللعب الخيالي (الفانتزي) بجوار ما يتسم به من تنوع هائل، بل وتباين شديد أحياناً بين نتاج فترة ونتاج الفترة التالية لها مباشرة، أو انتقاله من الالتزام بمظهر الأشياء في الطبيعة مرة وتحويره لذلك المظهر بدرجة كبيرة مرة أخرى.

أي أنه لم يتوقف إزاء منطق أدائي بعينه، وإنما بدا الأمر لديه كسلسلة متتالية من المغامرات الاستكشافية، مما أسفر دائما لديه عن نتاج مؤثر ومتفرد".(١)

ولعل تركيب العناصر وبناء الشكل هما أهم ما تميزت به أعماله الميتافيزيقية، حيث بدا للأمر لديه كالهندسة العقلية، التي تسفر عن بناءات محكمة حتى وإن انشحن الشكل بالتعبير، وتعددت عناصره؛ بل وأتي نتاجا لانفعال إنساني عال، لأن الهندسة البنائية لديه، لم تأت قط مقحمة على الشكل، وإنما توالدت عن فطرة مدربة على الاتساق، ووعى كامل بالأدوات ومفهوم دقيق لمعنى البناء والتركيب للارتفاع بالشكل دون طغيان على المضمون، بغرض استحداث نتاج جديد.

وعلى مدار تاريخه الفني، نجد أنه قد اهتم إلى حد كبير منذ البداية بجعل الشكل يبدو ذا ثقل هندسي لا يتوارى خلف التعبير، وإنما يعضده ، ويؤكده دون إعلاء درامي له، وذلك ربما هو سر التأثير العالمي للعديد من أعماله الفنية، حتى وإن بدا الشكل ميتافيزيقيا مبتعداً عن ملامح العناصر في الطبيعة لأن الأمر هنا مرتبط بعلاقاتها داخل التصميم البنائي المحكم للعمل.

---

(١)Dino Fabbri,. Carra. P. 6.

٣- جورج موراندي : - (١٨٩٠ - ١٩٦٤) Giorgio Morandi

بداياته الفنية:

بزغ نجم موراندى كمصور رائد في إيطاليا في سنوات ما بعد الحرب العالمية الأولى، وذلك على الرغم من قلة اهتمامه بتصوير المناظر الطبيعية، وأحيانا تصوير الأشخاص؛ حيث كان الموضوع الأساسي لموراندى طوال حياته هو الطبيعة الصامتة، مع تفضيله رسمها على مساحات كبيرة، برؤية متميزة وبأسلوب يتصف بالبساطة والهدوء، مقترباً من تقاليد عصر النهضة الإيطالي بأسلوب متطور معاصر. " وبالرغم من بداياته المتأثرة بالمستقبلية ومشاركته في أول معرض حر للمستقبلية في روما ١٩١٤ ،إلا أنه بعد اكتشافه لأعمال دي كيريكو وكارلو كارا بعد عام ١٩١٦ قام بتصوير طبيعة صامتة تتصف بالغموض ربطته بالمدرسة الميتافيزيقية." (١) حيث أنتج مجموعة من لوحات الطبيعة الصامتة برؤية ميتافيزيقية، تناول فيها أشكالاً أولية مبسطة هي من الوضوح بقدر ما هي موضوعية. كما في ش (٦) حيث كان يكفيه لتصوير لوحة بضعة أقداح أو أواني أو زجاجات يقوم بتنسيقها فيما بينها تنسيقاً يؤدى إلى إيجاد روابط منسجمة بين أشكالها. وقد سمحت له عزلته وانزواؤه في مرسمه بالتفرغ الكلى لذلك النطاق المحدود من العالم المرئي الذي صوره، فقد كان يقضى كل وقته في غرفة مرسمه وسط عالم من السكون والجماد والعزلة، ولا يخرج إلا قليلاً؛ وذلك كان نتيجة لنمط الحياة التي عاشها، فهو بطبيعته يميل إلى الوحدة والخلوة مع حياته المنزلية الهادئة.

وقد حير اختيار موراندى الضيق للموضوعات التي يرسمها النقاد، الذين تساءلوا كثيراً عما جعله يحصر فنه في ذلك الحيز المحدود من المرئيات.. وربما كان نمط الحياة التي وجد موراندى نفسه فيه ، هو الذي قاده إلى حب الوحدة والأشياء الصامتة، ويبدو أن موراندى كان مهتما دائما بعامل الخلوة والتفرغ الكامل في حياته، وقد كان قبل كل شيء مصور ذلك النوع من تكوينات الطبيعة الصامتة التي تبعث في النفس إحساساً بالسكينة والهدوء والعزلة عن عالم الآخرين، وهي تلك الأحاسيس التي كان يصغها في المقام الأول ويضمنها عمله.

---

(1)H. H.Arnason and Marla F. Prather. A History of Modern Art. P. 496.

المؤثرات الفنية على موراندي :-

تابع موراندى بشغف معارض المستقبليين في البداية، عندما بدأ نشاطهم يظهر ويؤثر بعمق على الفن الإيطالي وشاركهم في البداية في معارضهم؛ إلا أن طبيعته الهادئة المتأملة جعلته يتبع أثر التكعيبيين، حيث يظهر بأعماله- في تلك الفترة- النسق اللوني الموحد، وبخاصة درجات اللون الرمادي الذي سيترك أثراً واضحاً على أعماله في المستقبل، كما يظهر تأثره الكبير بفن سيزان الذي كان المصور المفضل لديه عندما بدأ التصوير، حيث كانت أعماله تدهشه ببساطتها وقدرتها على التعبير المباشر.

ولا شك أن أعمال الفنان المبكرة هي تمرينات تعلمه المبادئ التي يقوم عليها أسلوب جيل من الفنانين أقدم منه، حتى يصل إلى مرحلة من النضج الكافي ليؤهله أن يصيغ أسلوباً خاصاً به، وهذا ما جعل النقاد يلحظون في أعمال موراندى الأولى ما بين عامي ١٩١٢ :١٩١٦ تأثير سيزان وكذلك التكعيبية التي " وافقت مزاجه المتجه إلى الثبات والسكون والنظام، فقد وجد موراندى نفسه في تأمل الشكل والتفكير فيه، وملاحظة ما يحيط به من عناصر للطبيعة الصامتة بنظرة متفحصة متغلغلة كما لو أنه يراها لأول مرة- وكما لو كانت غير معروفة له من قبل- ومضى يغوص في هذه الأشياء ويتسلل إلى أعماقها. وقد وجد المصور نفسه يستقر داخل الجمادات بنوع من التعاطف والاحترام لها، وبدأت الأشكال من جراء ذلك تكشف له عن ذواتها، عن أشكالها وتركيبها، عن سطوحها وأبعادها، وعندما عمد الفنان إلى تصويرها بنظرته الجديدة ولدت التكعيبية ومنها انتقل إلى سيزان، واكتشف الواقع من جديد، وعلى الأخص الواقع بكتله وأحجامه وأبعاده، وبهذه النزعة العقلية الصارمة كبح بيكاسو وبراك جماح الوحشية مخضعين الواقع لعمليات حسابية دقيقة." (١)

وقد كانت التكعيبية تياراً فنياً يقوم على تحليل وتفتيت الشكل، حيث اكتشف موراندى روابط المودة بينه وبين الأشياء التي يستخدمها كل يوم... وبالرغم من ذلك لم يكن تكعيبياً .. ومن ينظر إلى لوحاته يتبين ذلك بوضوح، لقد رفض التكعيبيون المنظور التقليدي ولم يرفضه موراندى، وذهب المنظور التقليدي إلى افتراض ثبات

---

(١) نعيم عطية: حصاد الألوان ، ص ١٥٧.

العين التي ترى. ورفضت التكعيبية ذلك عارضة الأشياء في حالة من التتابع وفي أوضاع مختلفة ومن زوايا متنوعة كما تبدو لإنسان يحيا ويتحرك، بل ويحلم ويتذكر، ولم يجد موراندى مبرراً لكل هذه الحركات الصاخبة، وظل يعشق أعمال الفن التقليدية المنتمية لعصر النهضة، وعلى الأخص باولو أوتشيللو وبيروديلا فرانشيسكا اللذان نما نزعته نحو العزلة والماضي.

وهكذا نمت رؤيته عن حنين إلى الشيء، إلى الوجود في ذاته، لكن هذا الحنين يمكن أن يعبر عنه بأساليب أخرى تتوق بدورها إلى تقديم مظهر الوجود، وهو إذ يقبل الأشياء كما هي، يعتبر أن وجودها ذاته يكشف عن غرابتها، هذه الأشياء التي تسبح في سكون لا نهائي وهندسية لا مفر منها...ومن هنا توصل موراندى إلى مرحلة التصوير الميتافيزيقي، حيث بدأت الأشياء تحت تأثير سحرها كما لو أنه يراها لأول مرة، وأنها في غير محلها، وأنها تعنى غير ما اعتادنا أن نعنيه بها، هذا الإحساس بالخبرة الأبدية احتفظ به موراندى في لوحاته. وبالرغم من أن أشياؤه تصور بين جدران مرسمه، إلا أنها غير خاضعة لزمان أو مكان، وبواسطة الأبعاد الثلاثة تكتسب طبيعته الصامتة تأثير وقوة غير عادية، وتبرز للمشاهد بحيوية زائدة. [1]

ولكن ما هي مكانة موراندى في الفن المعاصر؛ والإجابة لا أحد يعلم على وجه التأكيد، فبينما كان العالم كله يذهب بعنف في اتجاه التجديدات والابتكارات ظل موراندى في عالمه الخاص منعزلاً -يصور مناظر طبيعية غنائية وطبيعة صامتة لكل أنواع الزجاجات الصغيرة والكبيرة والعريضة والرفيعة والمضيئة والمعتمة،فعالمه صامت أليف يقف فيه الزمان ساكناً،إنه عالم جميل يلجأ إليه الإنسان من صخب العالم.

وربما سأل موراندى نفسه: لماذا البحث عن جو آخر غير الجو الذي يتنسمه.. لماذا يبحث لفنه عن مادة أخرى غير ما بين جدران بيته العتيق؟ ففي الصمت والرتابة المحيطة به استخلص موراندى الجوهر الخفي للموجودات العادية وقوتها على التعبير.فقد أحب موراندي أدواته لأنها سبيله إلى التحرر والارتقاء، فقد كان يعرف أن مظاهر الأشياء تتوقف على الحياة الخلفية للأشخاص المحيطة بها.. فحياة البشر تنعكس على الأشياء، فكان يسرى في مادته شعلة داخلية لا يسمح لها بحال أن تخرج على إطار المادة.

---

(1) نعيم عطية: المرجع السابق ، ص ١٥٨.

مرحلة التصوير الميتافيزيقي :-

وسع موراندى رؤيته الفنية بدراسة الأعمال الخاصة بالفنانين المعاصرين له- بالإضافة إلى دراسة أعمال فناني عصر النهضة الذين غذوا نزعته نحو العزلة؛ فكلا التيارين القديم والحديث مهدا الطريق أمام موراندى خلال بحثه عن القيم التشكيلية؛ ومن ثم توصله لمرحلة التصوير الميتافيزيقي في الفترة من ١٩١٦ : ١٩٢٠ تحت تأثير إعجابه بأعمال دي كيريكو وكارلو كارا، حيث عمل على ترجمتها وتفسيرها بأسلوبه الشخصي." (١) فقد اهتم موراندى بالأشياء الطبيعية محاولاً إبرازها بشكل أقل دراماتيكية من كارا، ولكن ليس أقل قوة، كما استخدم الدمى الخشبية والتماثيل النصفية في أعماله كما في ش (٦).

ولكن الناقد الفني نعيم عطية يرى أن أعمال موراندى لم يكن لها طابع ميتافيزيقي،ويشير إلى أن أعماله في هذه الفترة كانت عبارة عن " لوحات طبيعة صامتة بحته دون أي مضمون ميتافيزيقي، فهذه التماثيل الخشبية التي أتخذها موضوعا لبعض لوحاته ليست سوى أشياء مثل سائر الأشياء الأخرى، ولم ينتقيها كي توحي بأنها إيحاءات رمزية أو عوالم غامضة "(٢) بالرغم من أن الناقد قد إستشهد برأي دي كيريكو عن موراندى والذي أكد فيه: " أن موراندى قد أوصل التصوير الميتافيزيقي إلى أنقى درجاته.، وهو قادر بثلاثة إيقاعات لونية، وقليل من الخطوط البسيطة على خلق الغموض الذي يطلق الخيال من عقاله، أنه يرى- بعيني رجل عامر بالإيمان- جوهر الأشياء الذي لم يراه الكثيرون، وذلك لأن السكون يتجلى له في أكثر مظاهره بإدخاله الراحة على النفس، أعني في مظهره الأبدي ." (٣)

ويستطرد الناقد موضحا ": أن روح دي كيريكو روح شاعر أكثر منه روح رسام، أنظر إليه عندما يقول: نحن يا من نعرف رموز الأبجدية الميتافيزيقية نعرف مبلغ انفعالات السرور والحزن الكامنة وراء باب مقفل أو عند منعطف طريق، أو

---

(١)ستيفانيا ماساري: موراندي. ترجمة شيرين إيبش، مجلة القيم التشكيلية. الأعداد من ٢١-٢٨. السنة السابعة. ٨٦-١٩٨٧ ، ص١٢٤.

(٢) نعيم عطية: حصاد الألوان، ص ١٥٨.

(٣) المرجع السابق، ص ١٥٩.

خلف حوائط غرفة مغلقة أو داخل صندوق مغلق." [1] إن دي كيريكو يعتقد أن الشيء المألوف لا يحقق الإبداع الفني، إن الفنان يجب أن يسعى وراء المجهول، أما موراندى فالأشياء عنده لا تعدو أن تكون مجرد أشياء ليس لها أي مدلول ميتافيزيقي. بالرغم من أن لامبرتو فيتالي Lamberto Vitaly الناقد الفني الرسمي لموراندى يؤكد عكس ذلك– مؤكداً على انتماء أعماله للتصوير الميتافيزيقي– قائلاً: "إن التصوير الميتافيزيقي عند موراندى قوى، وغنى بالتجارب الهندسية النقية مع حنينه إلى عصر النهضة، وهذا يتمثل في الرسومات التي ظهرت في نفس البرودة التي اشتهر بها مازاتشيو مثلاً "[2] ، ولكنه يوضح أن هذا التغيير لم يكن جذريا وإنما تغير طفيف– ولفترة محدودة– لا يخلو من مواجهة عقلية للشكل تمثلت في طريقة وضع الخط والتشكيل والفاتح والغامق، والتقسيم الجدلي للمساحات والسطوح.

ولكن الناقد المصري يشرح عبارة لدي كيريكو يقول فيها: "لا يعنيني ما أسمع...إنما يعنيني ما أراه بعيني مفتوحتين أو مغمضتين"[3] – يبين من خلالها أوجه اختلاف موراندى عنه في هذا المقام، فعندما نفتح العينين فإننا نرى الطبيعة وهي حقل محدود بالحواس، أما إذا أطبقنا العينين وأغمضناهما، فإن الرؤية تتجه إلى ما لا حدود له.. ويحل عندئذ الخيال محل الحاسة البصرية.. وقد رأى دي كيريكو أن المرء يحتاج إلى أن يغمض عينيه عن الطبيعة الخارجية ليغوص في أعماق نفسه ليكتشف مجاهل جديدة.. وإذا كانت الطبيعة موضوعيه مشاركا فيها، فإن العالم الداخلي ذاتي لا يطأ عتبته إلا المرء وحيداً–، وأولئك الذين يركزون على الداخل يبدو لهم العالم الخارجي غامضاً غموض الألغاز.. والغموض يصحبه القلق من الألغاز.. من عدوان المجهول.. أين موراندى من كل هذا؟

([1]) نعيم عطية: المرجع السابق ، ص ١٥٩.

([2]) Guide Guiffre, Giorgio Morandi, I Moestri del Novecento. Sansoni editore. 1970.Italy.P. 17.

([3]) نعيم عطية: المرجع السابق ، نفس الصفحة.

إنه لم ير حاجة بالفنان أن يغمض عينيه ويشيح ببصره عن الطبيعة- إنه على العكس من دي كيريكو اهتم بالنظر إلى الطبيعة.، وحتى يكون نظره إلى الطبيعة مثمراً وفعالاً، ركز نظره على عدد محدود من المرئيات حاول أن ينطقها كل إمكاناتها كأشياء مرئية، ولهذا فقد حصر موراندى فنه في بعض الزجاجات والأقداح،كما في ش(٣٢)وفصلها عن كل ما حولها،ومن ثم كان فنه موضوعياً إلى حد بعيد،كل ما هنالك أن نظرته إلى الأشياء نظرة تصوفية،ولهذا فهو يجرد الأشياء من استخداماتها النفعية، ويصورها لذاتها وفي منظور عمودي ، بينما نجد دي كيريكو يستثير فينا الإحساس بالامتداد والزمان اللانهائي ،والعزلة الراسخة والميادين الفسيحة والأبواب والبواكى والقطارات المتباعدة والإضاءة التي تبدو كما لو كنا في ليلة مقمرة،هذه الإضاءة اللاواقعية تضفي على المنظر خرافية الحلم مجسمة تجسيما متماسكا تماسك الحقيقة،



ش (٣٢) جورج موراندي" طبيعة صامتة "
Natura Morta١٩١٦

وهذا العالم الكابوسى الذي يطارد المخيلة،هو عالم لا تسكنه عادة إلا الدمى الخشبية والتماثيل التي هي بدورها شر تحولت أجسادهم إلى حجارة،ويلقى القمر السحري على الأرض ظلالاً ممتدة مع ظلال البواكى والأبواب الملقاة على الأرض".[١] كما في ش(١)

هذا العالم الصامت الساكن الحالم الذي ينتسب إلى الماضي أو إلى اللازمان، هذا العالم الذي انتزعت منه الحركة وجُرد منها، يخالف عالم المستقبلية، فحتى الدخان المتصاعد من القطارات التي يصورها دي كيريكو على أغوار لوحاته قد تجمدت في

---

(١) نعيم عطية: حصاد الألوان ، ص ١٦٠.

صفحة السماء، والأعلام التي ترفرف على أسطح الأبنية والأبراج تسمرت حركتها إلى مالا نهاية كما في ش(٧و٨) وقد كان هذا تمرداً غير مباشر على تلك الصورة المصطبغة المحمومة التي تمثلت في حكم موسوليني لإيطاليا. وقد إقتنع موراندى بدوره بوجوب إضفاء هذا الجو السكوني على لوحاته، فهو الروح النابضة وراء طبيعته الصامتة، وحديثها الذي تبوح به بلا كلمات.

وبالرغم من هذا فهناك صفة أساسية في فن دي كيريكو اتفق موراندى فيها معه، وهى الاعتداد بالمساحة الفراغية، فالأشياء عندما تستقر في الفراغ تكشف حقيقتها ومغزاها في هذا الوجود اللانهائي، فالمساحة الفراغية عند دي كيريكو على الرغم من أنها وظيفة إيجابية؛ إلا أنها تبعث على الدوار الذي يصيب من ينظر إلى الأبنية الشامخة من أسفل، وهذا التصوير المكاني يضفي على الروابط بين الأشياء مفهوماً جديداً، لقد فقد المرء ثقته في الأشياء، فقد تبين له أن بينه وبينها بعدا أو مساحة لا يمكن لا للحركة ولا للفكر أن يجتازاها، لقد أصبح الإنسان- في المرحلة الميتافيزيقية- غريباً عن الأشياء يشك على الدوام في طبيعتها المرئية والملموسة، ومن ثم يفقد الطمأنينة إزاءها، وقد تحرر الشيء في تلك المرحلة أيضاً من تبعيته للإنسان، وأصبح مستقلا وغنيا بمعانيه الذاتية المتحررة من الروابط، كما أصبحت هذه الأشياء المتحررة من الروابط جسوراً غريبة خارجة عن المألوف، خارجة عن العقل وعداونية." (١)

وقد عانى موراندى كثيراً من التفكير في مغبة هذا المفهوم للأشياء،وانتهي به الأمر إلى رفضه وعدم الاعتماد عليه في لوحاته، فقد أراد عالما من السكينة والانسجام والتماسك،وإذا كان دي كيريكو قد أدخل العالم الخارجي إلي الغرف المغلقة، أيضا فهذا لم يفعله موراندى الذي أقصى من غرفته المغلقة- من خلوته- كل دلائل العالم الخارجي،وركز انتباهه واهتمامه على أشيائه القليلة المحدودة.كما في ش(٢).

كما استبعد موراندى البشر أيضاً من عالمه الصغير المغلق، فهو الإنسان الوحيد في عالمه، والمسيطر الوحيد على خلوته ومع أشيائه المحدودة أحس بالألفة،

---

(١) نعيم عطية: حصاد الألوان ، ص ١٦١.

ونفض عن كاهله كل الرعب الذي تولده في النفس الحياة الحديثة، وبخاصة الآلة. وحاول موراندى أن يعيد الرابطة بينه وبين جماداته، على أسس وطيدة من المودة والفهم، وتغلغل إلى أعماق شكلها ومادتها وأبعادها، وعلاقاتها ببعضها وهي علاقات بدورها قليلة ومحدودة كما في ش(٣٢) وأقصى من عالمه هذا المحدود كل دلائل الحركة وكل آثار الصوت والصخب،الذي يصدمك بمجرد أن تخرج إلى الطريق العام، وهذا الصخب يتزايد حتى يصبح مع الحياة الحديثة هديراً يصم الأذان، ويغرق الذاتية في طوفان،لم يجد موراندى تجاهه بدا من أن ينسحب إلى عالمه الصامت الساكن،الذي ينبض بضوئه الخاص،وهو ضوء ناعم، يكفي لإستجلاء الشكل دون أن ينوء بحمله.

رؤيته الفنية :-

بدأت شخصية موراندى المتميزة منذ عام ١٩١٨ ، أصبحت أكثر صوفية وواقعية ،وأكثر عناية بما هو بسيط وصاف، فقد سارت أشياءه العادية تتمتع بأهمية مطلقة وأصبحت أكثر شاعرية وأقل درامية من كارا، وكان يسير إلى مرحلة يؤكد فيها على السحري والخارق من خلال العادي، وكانت أكثر مواضيعه أشياء محدودة قليلة للغاية عبارة عن طبيعة صامتة تتضمن تناسق الألوان والأشكال المنتظمة، ودرجات الإضاءة المنتظمة بدقة وتمعن. تكتسي أشياؤه بضوء حالم ناعم، يكاد يوحى بأنه نابع من داخلها، ويحدد خطوطها الخارجية وكتلتها، إنه ليس ضوء القمر الحالم كما عند دي كيريكو في مناظره الكابوسيه، وفي هذا العالم المحدود الساكن المغلف بنورانية لا هي أرضية ولا هي روحية، ولا هي مزاجية تتوقف على تقلبات الفنان النفسية التي عاشها، فقد كان موراندى يعتقد أن ما من شيء يمكن أن يكون أكثر منافاة للحقيقة مما نراه فعلاً ، أننا نعلم أن كل ما يمكننا أن نراه من العالم الموضوعي كمخلوقات بشرية، لا يوجد حقيقة كما نراه ونفهمه، بالطبع إن المادة موجودة، لكن ليس لها أي معنى جوهري خاص بها، من تلك المعاني التي نربطها نحن بها. [١]

ولما كان موراندى يحب العزلة، ويعيش منفرداً منعزلاً مع أشياؤه؛ فقد أوجد لنفسه عالما خاصاً، بعيداً عن ضجيج العالم الخارجي وصخبه، وهكذا أوصل

---

(١) طارق الشريف : الميتافيزيقيا ، ص ٢٠٤.

الميتافيزيقية إلى أقصى درجات الصوفية والعزلة والشاعرية، لأنه أغلق الباب على نفسه، وعمل بصمت عميق ليصل إلى ما هو خالد وشاعري وصوفي.

هذه العزلة قادت أعماله إلى النقاء- وهو في الواقع النقاء الذي كان يبحث عنه الفرنسيين أوزيفانت ولوكوربوزيه Ozenfant and Le Corbusier اللذين كان موراندى قريبا منهم روحيا، وعن ذلك يقول الناقد لامبرتو فيتالي: "مما لا شك فيه، أن موراندى لم يعتمد على الحجم متأثرا بالتكعيبيين، كما أنه ليس له علاقة بالفرنسيين الباحثين عن النقاء من خلال ألوانهم الصافية، وللنقاء عند موراندى أصولاً وجذوراً أخرى، فما هو طبيعي يتمثل في فنه من خلال تأملاته في هدوء ووحدته، وإن شعوره ليس مصطنعاً، وإنما غنى بالوحدة والتمسك بغموض الحقيقة والحياة هي النقاء عند موراندى." (١)

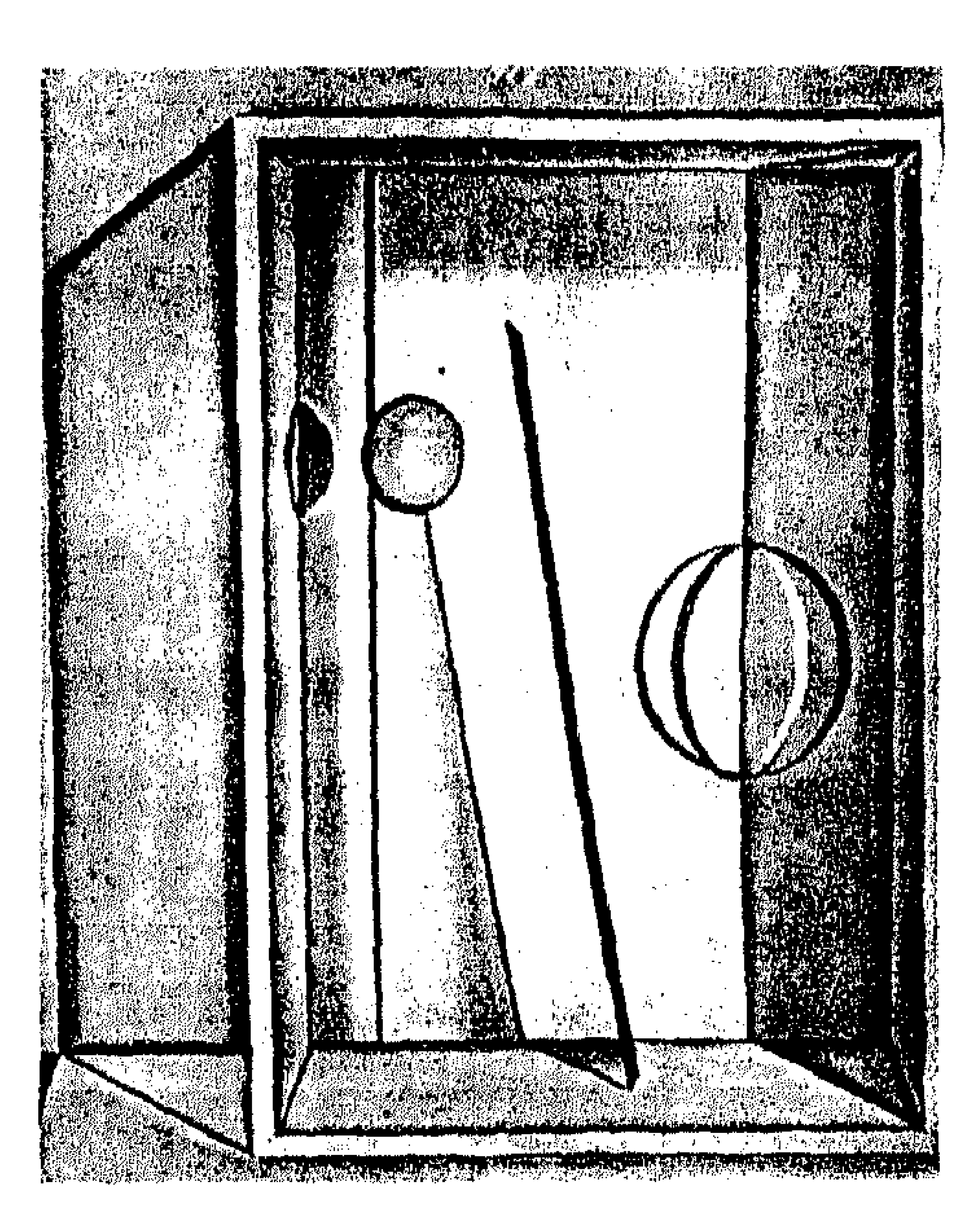
ولعل موراندى هو الفنان الأوروبي الوحيد الذي لم ينتابه شعور بضرورة العودة إلى النظام(*)- تلبية للدعوة التي أطلقها الكاتب والأديب الفرنسي جان كوكتو Jean Cocteau بعد الحرب العالمية الأولى- كرد فعل تجاه الحاضر وحنين إلى الماضي، ولكن الانسجام الفراغي الذي يميز الطبيعة الصامتة الميتافيزيقية عنده يظهر تأثير بيروديلا فرانسيسكا من خلال **الكتلة والفراغ**، كما أن اعتماد موراندى على الأشياء البسيطة اليومية، يدعو إلى الإحساس كما في المنطق الشعري، وإلى التوجه نحو العلاقة بين الطبيعة والعقل، بين الجمال والحقيقة وبين ما يولده الخيال، وبين ما يدعو إليه العقل؛ بالإضافة إلى النظر في داخل الشيء، وهذا ما ترتاح إليه نفس موراندى، فمن خلال الأشياء الطبيعية استطاع أن يترجم حياته الخاصة في فنه.

---

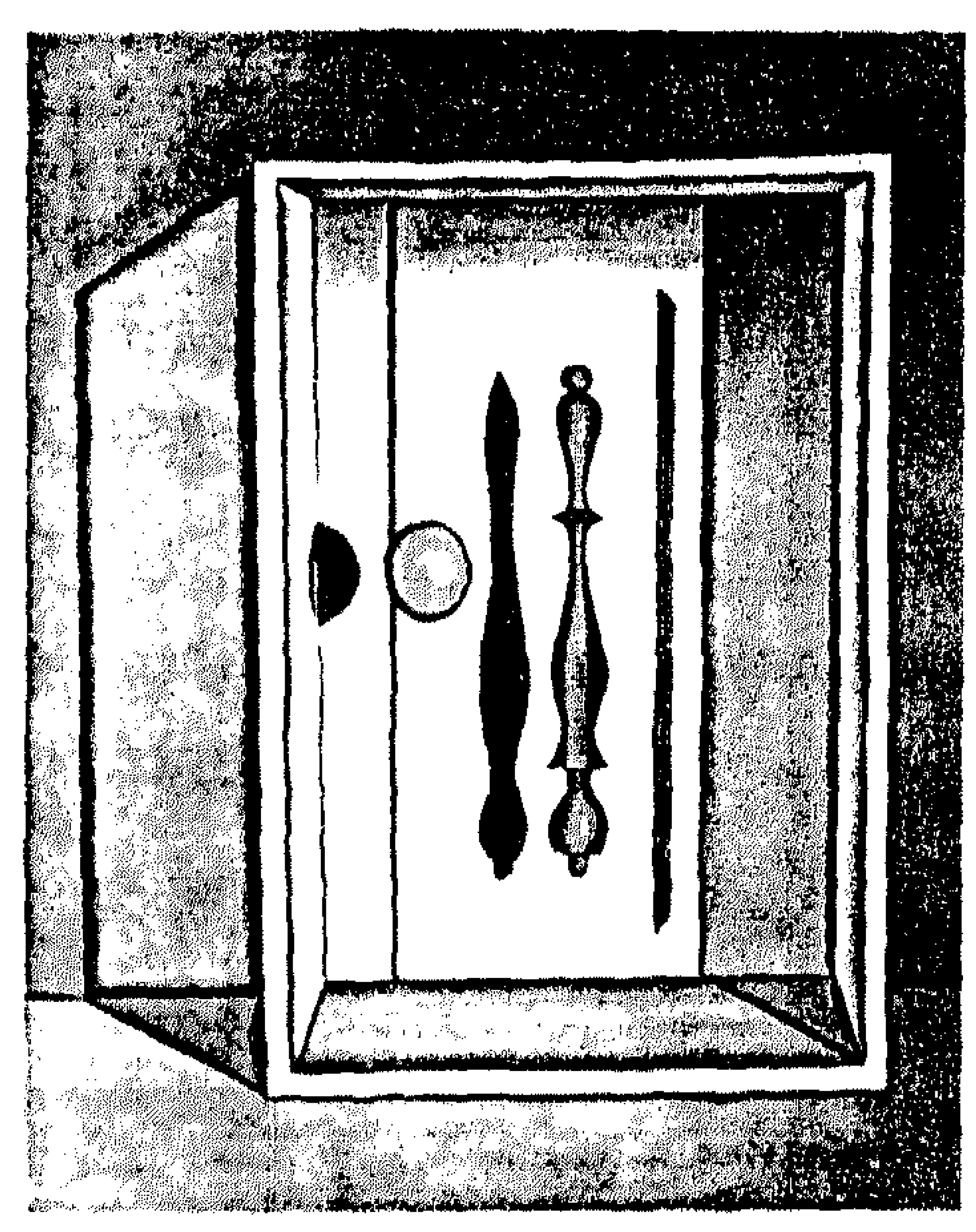
(١) ستيفانيا ماساري : موراندي ، ص ١٢٥.

(*) **العودة إلي النظام** : استخدم هذا الشعار الشاعر والكاتب المسرحي جان كوكتو في منتصف العشرينات كعنوان لمجموعة المقالات التي كتبها في تلك الفترة - تعبيراً عن اهتمام عام - حيث كان هناك مزاجاً ما نحو الإحياء يجتاح أوروبا ، فبعد الدمار الذي خلفته الحرب ، كان الناس يسعون نحو إعادة بناء وتأسيس المعايير الكلاسيكية وخاصة في الفن . فقد ساعد عشق كوكتو الكبير للروح والأسلوب الكلاسيكيين على نشر وإعادة تبني الأشكال القديمة ، ولكنه لم يستثني أو يستبعد خرقاً أو إنقلاباً ساخناً عليهم . بما يعني وجود عناصر ما من الازدواجية والتناقض ، المتمثلة في أنه من الضروري أن يكون هناك أسلوباً ما ، ليس فقط أسلوب واحد مفرد .

كما تأثر موراندى بالمدن الإيطالية وخاصة مدن أريزو وفلورنس وبادوفا وفيريرا، وذلك من خلال المنظور الهادىء الذي استخدمه ليضفي شعوراً بالوحدة والتأمل الشاعري، وأيضاً من خلال النغمة السائدة بها للون الأبيض والأصفر والبني والأسود، وهذا ما يظهر في عدد ليس قليل من لوحات الطبيعة الصامتة، كما في لوحة " طبيعة صامتة " ١٩١٨ Natura Morta ش(٣٣) ولوحة طبيعة صامتة "١٩١٨ Natura Morta ش(٣٤) فقد كانت زياراته لمدينة أريزو متكررة وعنصراً أساسياً في تطور المفهوم التشكيلي في فنه، فقد اعتمد موراندى على البحث الدعوب المتواصل



ش (٣٣) موراندي" طبيعة صامتة "
Natura Morta١٩١٨



ش (٣٤) موراندي" طبيعة صامتة "
Natura Morta١٩١٨

بغرض التجديد كما فعل ماتيس وبراك،وفي أعماله وحدة وإنفصال في نفس الوقت، تقتضيها المراحل المختلفة في حياته، ومن بحث موراندى في أصل الأشياء يظهر فهمه لسؤال أساسي، شغل فناني عصره، " وهو أن الشرط الوحيد للدليل الشكلي يكمن في الفعل الذي لا يخنق الإحساس، وقد تركت تجربته الميتافيزيقية أثرها الواضح في طريقة استخدامه للفاتح والغامق، والذي سيحدد فيما بعد الأبعاد الثلاثية للوحاته، كما



في لوحة " طبيعة صامتة " ١٩٤٠ Natura Morta ش (٣٥)، ولكنه في نفس الوقت لم يبتعد عن جو الفن التصويري المتمثل في القيم التشكيلية التي تمثلت في لوحاته." (١)

ش (٣٥) موراندي" طبيعة صامتة "
Natura Morta١٩٤٠

ومنذ عام ١٩١٩ بدأ فن موراندى يميل نحو إبراز الأشكال الهندسية كما في ش(٣٣ ، ٣٤)، بالإضافة إلى أن ألوانه المستخدمة بدأت تميل نحو الرقة، ومثل كارا بدأ منذ عام ١٩٢٠ يميل نحو التعبير عن التوافق العقلي مع الإحساس، ففي هذا العام أحس موراندى بحاجة إلى إدخال عناصر جديدة إلى فنه أكثر تعقيدا من البساطة التي اعتمدها حتى الأن، ومع أن الأشياء تحتفظ بعنصر التقليد، إلا أنه باستطاعتها أن تعيش خارج نطاق الحياة اليومية، انطلاقا من هذا المفهوم ومن تمسكه به ". فجاءت أعماله على درجة من الغرابة والغموض، فدخل اللون ليس كفعل طبيعي يترجمه عبر أسلوب فكري- حسب رأى الانطباعيين- وإنما حيوية ضمنية في سطح اللوحة، فاللون الذي يكون السطح مشحون بقوة اشعاعية، كما في أعمال سوراSaurat وحتى عندما يعجب موراندى بشاردان وفيرمير فليس للرجوع إلى الشكل الواقعي التقليدي." (٢)

لوحات الطبيعة الصامتة :-

اشتهر موراندى كأحد المصوريين الرواد الأحياء في التصوير الإيطالي، وقد أكد لامبرتو فيتالي ذلك قائلاً:" إن أعمال موراندى هي أفضل ما أنتجه فن التصوير

(١) ستيفانيا ماساري : موراندي ، ص ١٢٦.

(٢) Guide Guiffre, Giorgio Morandi,op cit . P. 19.

الإيطالي المعاصر، وأن ما من أحد من مصوري الطبيعة الصامتة المعاصريين له ما لموراندى من ذوق مرهف في التنسيق والبناء والتكوين." [١]وقد تجلت مهارته في تلك الروح الشاعرية التي تهيمن على لوحاته للطبيعة الصامتة، ومن خلال أعماله يسهل اكتشاف أنه فنان قوى الشخصية، فهو ليس بحاجة للمغالاة في الأداء ولا التكلف في أسلوب التصوير لإبراز مهـارته،ويكفيـه للتعبيـر عـن رؤيته مجموعة من الأقداح والزجاجات والأواني لينسقها فيما بينها تنسيقا ينتج عنه تلك الروابط المنسجمة بين أشكالها والعلاقات الناعمة بين الفراغ واللون والضوء والكتلة كما في ش (٢) و(٣٦) فهو لا يحاكي الطبيعة، لأنه لا يحاول أن يجسـد عنـاصرهـا بكـل تفاصيلهـا ؛ فأعمالـه ثمرة استيعاب مستغرق في التأمل كأغلـب أعمـال الفنـانين القدامى.



ش (٣٦) موراندي" طبيعة صامتة " Natura Morta١٩٢٤

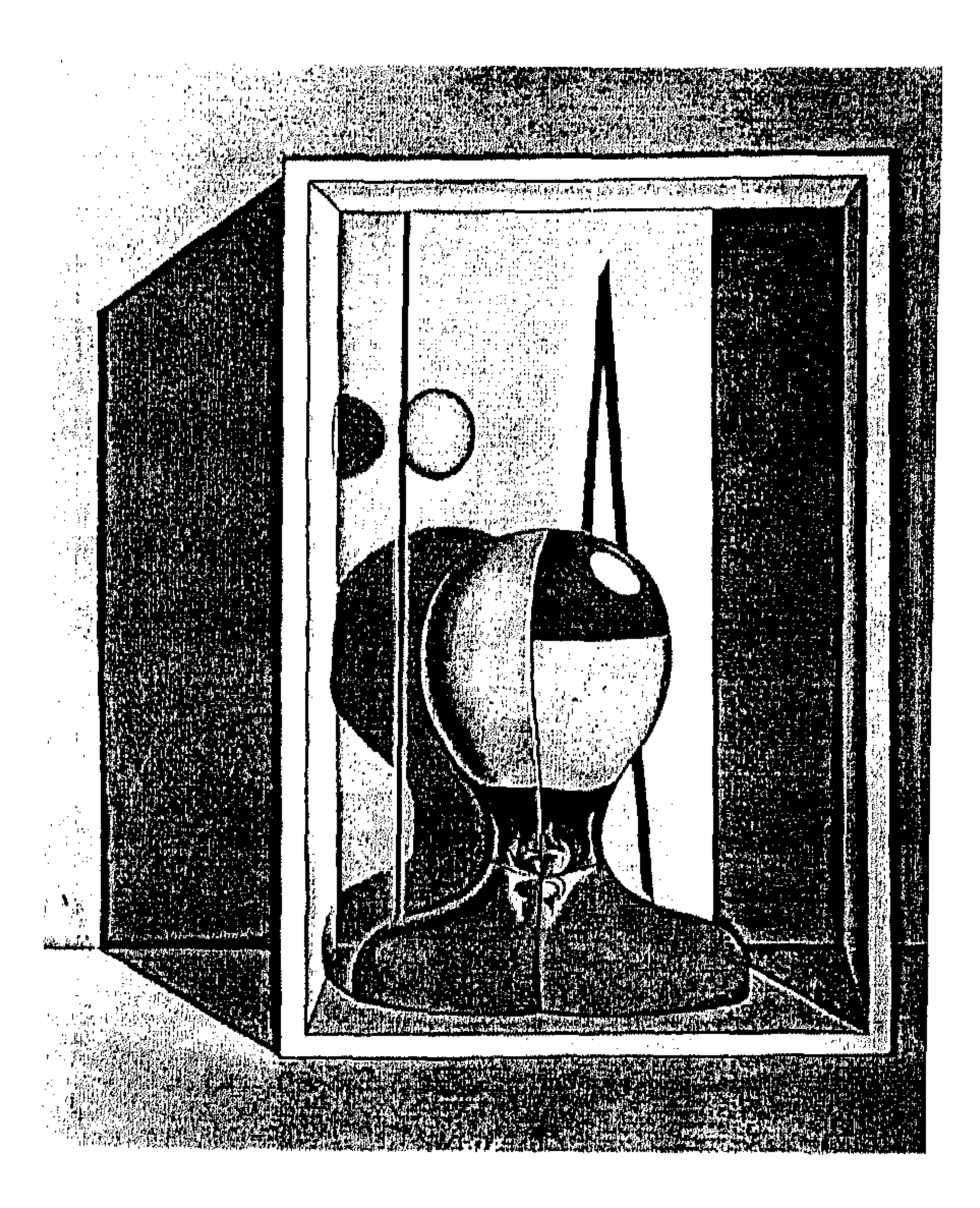
ففي الفترة ما بين أعوام ١٩١٨ :١٩٢٠ تأصلت رؤيته الميتافيزيقية، حيث صور مجموعة لوحات بها عناصر خشبية هندسية الشكل مميزة كالدائرة والمكعب والكرة في علاقات تدعو للتأمل، وبدرجات اللون البني مع الألوان الخضراء كما في لوحة " طبيعة صامتة " ١٩١٨ Natura Morta ش (٣٧)

" ومن خلال هذه الأعمال تأكد الطابع الميتافيزيقي الخاص به، حيث نشاهد تلك العناصر البسيطة والمحدودة التي تسبح في سكون وعزلة، وإضاءة تبدو وكأنها

---

(١) ستيفانيا ماساري : موراندي ، ص ١٢٨.

نابعة من داخلها، فتتضح لنا رؤيته الميتافيزيقية التصوفية لعناصر الطبيعة الصامتـــة ، حيث يجردها من استخداماتها النفعية ويصورها لذاتها فقط "(١)



ش (٣٧) موراندي

" طبيعة صامتة " ١٩١٨

Natura Morta

ثم اقتصرت لوحاته للطبيعة الصامتة- بعد ذلك – على مجموعة من الزجاجات والأقداح والأباريق مع أشكال كروية ومخروطية في تكوينات متناسقة، وبدرجات اللون البني مع الأبيض مع تحديد العناصر بخطوط دقيقة كما في ش(٢)(٦). ثم تحولت لوحاته بعد ذلك إلى تنغيمات لونية من الألوان المحايدة دون أي تحديد، وظهرت العناصر فيها متلاحقة بحيث تكون كتلة واحدة كما في ش(٣٥ و٣٦) ولكنه كان في بعض الأحيان يترك فراغات صغيرة محسوبة بين العناصر، بحيث تؤدى دوراً فعالاً في التصميم،" وهناك مظهر تأملي ومتسلسل في أعماله، حيث أنه غالباً ما ينظم عناصره في تكوينات متشابهة، تتميز بالبساطة،ويعدل في أوضاعها على نحو خفيف، ولهذا تتميز الطبيعة الصامتة بعناصرها العادية التي يقوم هو بتبسيطها إلى شكلها الجوهري. (٢)

---

(١) Guide Guiffre, Giorgio Morandi,OP Cit. P.22.

(٢) H. H.Arnason and Marla F. Prather. A History of Modern Art.Op cit . P.494.

كما تظهر دراساته الأشكال الهندسية المتضمنة المستطيل والدوائر والمربع ، وهذا لا يعني أبداً أن موراندي يخترع أشكالاً جديدة، ولكنه يصل إلى إبداع مستقل، ذلك لأن تفكيره يخضع كل ما يراه لتغيير عميق، وذلك نتيجة لما استفاده من فناني عصر النهضة، " حيث توضع الأشياء في الفراغ تبعاً لمبدأ النسبة الذهبية(*) الذي استخدمه نتيجة دراسته لأعمالهم وبحثه عن قيمهم الفنية ليكتشف العلاقة بين الفراغ المتمثل في الهندسة الإقليدية، وبين الرؤيا بقيمها الإنسانية، بالإضافة إلى الألوان الذهنية المستخدمة في إنشاء وتقسيم المساحات." (١)

فتظهر الحقيقة عبر انسجام تظهر فيه الأشكال الهندسية جميعها، وهو حين يتخذ ذلك المثلث الميتافيزيقي في التصوير، إنما يبرزه في أسمى صوره للصفاء التعبيري، كما أنه عن طريق استخدام طبقات لونية ثلاث، ومع قليل من الخطوط المبسطة استطاع موراندي بذلك ابتداع الغموض، حسبما سلم بذلك دي كيريكو نفسه،عندما كتب عنه مقالة بمجلة القيم التشكيلية قائلاً: "إنه يرى بعين الرجل المؤمن، وإن الإطار التصويري للأشياء قد عمل على تهيئة المجال لتمثيل الأشياء في صورة الثبات، ذلك لأن انعدام الحركة يبدو له ممثلاً للوضع الرائع الذي يتخذ ذلك التأثير الخالد ." (٢)

غير أن موراندي تخلى بعد ذلك عن هذه الأهداف الميتافيزيقية، ليعيد إلى عالمه المصور شيئاً من الإحساس بالشكل واللون، محاولاً التوفيق بين القيم الفضائية والمنظورية، ومن هذه الزاوية يُعتبر موراندي أحد أبرز مصوري الطبيعة الصامتة في القرن العشرين.

(*) النسبة الذهبية : تتعلق الفكرة الخاصة بالنسبة أو القطاع الذهبي بذلك الإعتقاد الذي ساد لدي بعض الفلاسفة والمصممين المعماريين وعلماء النفس ، وغيرهم بأن بعض الأشكال تكون أكثر إثارة للسرور أو المتعة إذا كانت ذات نسبة هندسية معينة ،كأن تكون نسبة الطول الي العرض فيها مثلاً هي ١ : ٠،٦٢، أو ٨ : ٥.

(١) Guide Guiffre, Giorgio Morandi,OP Cit. P.18.

(٢) حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ص٢٥٤.

الباب الثاني

التصوير الميتافيزيقي وأثره على الواقعية السحرية

الفصل الأول

الواقعية السحرية في ألمانيا

- دوافع ظهور الواقعية السحرية في ألمانيا
- مصطلح الواقعية السحرية
- سمات وملامح الواقعية السحرية
  - أثر التصوير الميتافيزيقي على الواقعية السحرية
  - الواقعية الميتافيزيقية للأشياء
  - الواقع المستقل للوحة
- رؤية فناني الواقعية السحرية
  - ١- صورة الإنسان
  - ٢- لوحات المناظر الطبيعية
  - ٣- لوحات الطبيعة الصامتة

دوافع ظهور الواقعية السحرية في ألمانيا

توازى الموقف الذي واجهته **ما بعد التعبيرية (الواقعية السحرية)** بعد الهزيمة في الحرب العالمية الأولى، مع الدوافع التي تولدت لدى المصورين التعبيريين عام ١٩٠٥،فقد حاولوا-في نفس الوقت-التوافق مع الأزمة في ألمانيا، وإعادة التواصل مع التطورات التي حدثت في إيطاليا،وفي أماكن أخرى مثل باريس وزيوريخ.

فلم يثق الجيل الجديد من المصورين الألمان الذين ظهروا فيما بين عامي ١٩١٨: ١٩٢٠ ، في قدرتهم على مواصلة الاتجاه السائد في الأعمال التي سبقت الحرب، وبحثوا عن أفكار جديدة تتماشى مع أسلوبهم الخاص، كي يستطيعوا من خلالها البحث عن تحولات وتطورات لفنهم واتجاهاتهم ،في فترة أصبحت فيها مصطلحات مثل الانحدار في الغرب والتغريب والثورة نداءات مستمرة تكاد تبلغ قوة ورسوخ الأسس الفنية. فقد أسفر هذا المناخ عن ولادة سعي وبحث عن أشكال جديدة، وكذلك عن تغييرات سريعة في أسلوب كثير من الفنانين أثناء السنوات الأولى التي أعقبت نهاية الحرب العالمية الأولى، وقد تناولت اللوحات التعبير القائل : صور تتفق وتتماشى مع العصر، من أجل تفسير سبب وجودها وصور تقوم بصياغة وتجسيد غضبها والتغلب على مخاوفها.

وأصبح هناك مزاجاً ما نحو **الإحياء** يجتاح أوروبا، فبعد الدمار الذي خلفته الحرب، كان الناس يسعون نحو إعادة بناء المعايير الكلاسيكية خصوصاً في الفن، وكانت هناك رغبة ما في العودة إلى لغة ما فنية كانت مفهومة بالنسبة للمشاهدين وإعادة بناء ما تهدم ، وجاهد الفنانون من أجل الوصول إلى مزيج ما من القديم والجديد،وإلى ربط العناصر الجديدة التي أصبحت جزءاً من الوعي العام بالعناصر التقليدية التي تبقت. وبدأ ذلك التيار بيكاسو Picasso في تصور سلسلته المسماة بالصور الكلاسيكية الجديدة Neo Classicism ، وكذلك في أعمال كل من هنري روسو وفرناند ليجيه وأندريه ديران وأوجست هربن H.Rousseau, F. Leger, A.Derain, A.Herbin وبالإضافة إليهم فإن القوة الدافعة كانت عن طريق أعمال

ولوحات الفنانين الميتافيزيقيين الإيطاليين جورجيو دي كيريكو وكارلو كارا Gorgio de Chirico and Carlo Carra . والتي كانت تنشر في مجلة **القيم التشكيلية**. (*)

ويعد الجانب الميتافيزيقي من الأمور الهامة التي انصب عليها اهتمام فناني الواقعية السحرية ، وذلك في سبيل الوصول إلي الشكل المعبر ، الذي يعبر عن حقيقة الأشياء أو يعطي فكرة متعمقة عن مضمونها ، بينما يصل الأمر في تلك المحاولات الفنية المعاصرة إلي ذلك الهدف الذي يبغي الوصول إلي المطلق ، الذي يمكن للعين البشرية أن تراه ماثلاً في العمل الفني ، بحيث يكون العمل الفني ممثلاً للشكل الجوهري ، وهو ذلك الشكل المعبر عن الحقيقة القائمة في ما وراء مظاهر الأشياء .

هذه **الواقعية الجديدة** التي انصبت في فترة العشرينات، انتشرت بشكل سريع ووصلت إلى بلاد أخرى – مثل الولايات المتحدة الأمريكية – ولم تبق ظاهرة مقصورة فقط على الفنانين الألمان . إلا أن الواقعية الجديدة في ألمانيا – مقارنة بالدول الأخرى – قد اشتملت خلال العشرينات على وفرة من المواهب. وأصبحت منتشرة بحيث شكلت نطاقاً واسعاً من المساعي الفنية، فقد احتوت في داخلها على كل من **حاصلية** متقدمة جداً،ونبرة متزنة وهادئة من **الموضوعية الجديدة** ،وقد اشتملت كذلك على مزاج قروي كلاسيكي جديد من **الواقعية السحرية** بصفة أساسية وهو ما ميز– على نحو جوهري–الواقعية في ألمانيا عن الظواهر الأخرى المرتبطة بها في البلاد الأخرى؛حيث لم يكن هناك من يتساوى مع ألكسندر كانولدت وجورج شرميف والأعمال الأولى لريدرشيدت ودافرنجهاوزن Alexander Kanolt, Georg Schrimpf ,Raderscheidt and Dauringhausen فقد كانوا جميعهم يعبرون عن استثنائية وتفرد الفرع الألماني من الواقعية.

هذا وقد كانت **الواقعية السحرية** Magic Realism واحدة من الاتجاهات الفنية الرسمية في ألمانيا خلال تلك الفترة بمساواة الحركات الرئيسية في الفن الألماني:

(*)**مجلة القيم التشكيلية** Valori Plastici : مجلة فنية دورية إيطالية يرجع الفضل في تأسيسها إلى ماريو بروجليو، وذلك في عام ١٩١٨ بروما، وكان يكتب فيها كل من كارا وسافنيو ودي كيريكو، وأردنجوسوفيس Savinio, Ardenge Soffici وآخرين. وفيها أعلن كيريكو عام ١٩١٩ عن رجوعه إلى أسلوب الأساتذة القدامى. وفيها اطلع الفنانين الألمان على أعماله.

التعبيرية التي كانت تتراجع نحو الماضي والدور المؤثر من أساتذة الفن والبناء (الباوهاوس) Bauhaus ومراكز الدادية Dadism في كولونيا وهانوفرا وبرلين؛ إلا إن الإهمال الذي لاقته هذه الحركة من النقاد ومقتني اللوحات والمتاحف، أضعف وقلل من أهميتها، بالإضافة إلى اضطهاد السلطة النازية لهم ومطاردتهم حتى هاجروا خارج ألمانيا، وذلك بحجة أن أعمالهم تضعف من عزيمة الألمان، وتقوم بحملة مغرضة على الروح العسكرية والهيئات الرسمية، لذا فقد حاربهم هتلر حتى نجح في إبعادهم خارج ألمانيا، وقلل من شأنهم ودورهم المهم في معرض الفن المنحط عام ١٩٣٧.

مصطلح الواقعية السحرية

ارتبط هذا المصطلح في نشأته الأولى بإحدى حركات التحديث في الفنون التشكيلية،وخصوصاً بفن التصوير في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى،وذلك قبل أن يستعيره النقد الأدبي الأمريكي والأوروبي في الستينات،ويستخدمها لوصف تيار الرواية والقصة الجديدة المعاصرة في أمريكا،والذي انتشر بعد ذلك إلى معظم بلاد العالم ويرجع الفضل إلى الناقد الفني الألماني **فرانتس روه Franz Roh** في صك هذا المصطلح الذي جمع بين دلالات الواقعية الخاصة باستخدام عناصر من الواقع الاجتماعي الحسي والمرئي في تكوين أحداث وشخصيات العمل الفني، وبين عناصر تنتمي إلى عالم "الذهن" والخيال، المناقض والمعاكس للعالم الواقعي الحسي."

وقد وصف فرانتس روه أعمال فناني **الواقعية السحرية**- الذين جمعتهم في ميونيخ عام ١٩٢٤ مدرسة **الشيئية**(*) / **الموضوعية الجديدة**- أنها تجمع هذه العناصر المتناقضة في وحدة فنية متماسكة، لكي تظهر أن الحقيقة الإنسانية تمتزج فيها دائما عناصر مادية، وأخرى ذهنية أسطورية خرافية وخيالية؛ تتيح للشعور الإنساني الإحساس الشامل بالزمان والمكان والتاريخ والمعاناة النفسية الجماعية والفردية والعلاقات الاجتماعية.... الخ،(كما هو الأمر تقريباً لدي فناني التصوير الميتافيزيقي).

(*)**الشيئية Chosism** : الشيئية بشكل عام هي نزعة الاهتمام بالأشياء العادية التي تحيط بالناس أو الشخصيات الفنية التي يرسمها الفنان أو الأديب، دون اهتمام حقيقي بإنسانية هذه الشخصيات، ولكن مع تطور الفلسفة الكامنة وراء هذا الاهتمام، شرع الأدباء يرسمون الشخصيات الإنسانية نفسها بالطريقة ذاتها، أي بوصفهم أشياء فيما أصبح يُعرف بـ" تشيؤ" الإنسان، أو تحول الإنسان إلى مجرد شيء أو أحد العناصر الجامدة في البيئة مفعول به دائماً وليس فاعلاً أبداً.

ويتحقق ذلك في التصوير- من خلال تكوينات ذات ملامح واقعية وأخرى خيالية، ولكنها ذات تركيب شفاف غير محدد الخطوط، تتدخل حوافه فيما يشبه البيئة المائية التي تحيط بكل شيء، وتجعل الرؤية غير واضحة، ولكنها موحية بطريقة **الميتافيزيقيين الإيطاليين**، كما أنها تمزج معها مبادىء الرومانتيكين الألمان خصوصاً في القرن التاسع عشر، "وتتلخص تلك المبادىء في مفهومها للفردية، وفي سعيها لفصل الأنا عن واقع خارجي تدركه (الأنا) وتنعكس فيه، وفي طريقة إدراكها للعالم الذي لا يمكنه أن يوجد إلا في فكر الفرد وانطلاقاً منه، هذه الأفكار الجديدة- كما صاغها فلاسفة ذلك العصر في ألمانيا خاصة- يقابلها على الصعيد الفني، تبدل في الرؤية وانقلاب عميق في المفاهيم العامة، فانصرف الفنان عن المراعاة الملتزمة للعالم المنظور، وعن التقيد بالجميل المثالي؛ محاولاً الكشف عن عوالم الذات وعما يتضمنه من مزايا خاصة، وبات الفن يعتمد ما يوحى ويقاس أخذاً على نفسه مهمة إظهار أعمق ما هو حميم وأدق ما يحس في الكائن." (١)

ولهذا فقد اهتم الفنانون الألمان القدامى اهتماما كبيراً بالمناظر الطبيعة، وعبروا من خلالها عن مشاعرهم ورؤاهم ذات الطابع الماورائى(الميتافيزيقي)، كما في أعمال أوتو رنج وكسبار دافيد فريدرش Otto Rung and Caspar David Friedrich ، وقد قدم هذا الأخير للرومانتيكية شكلاً تصورياً فريداً مستقلاً عن التقاليد المتبعة في رسم المناظر الطبيعية، " فأعماله ترتبط بمشاهد الطبيعة ووقع الأضواء والألوان المذهلة، وطلوع القمر، والتهاب غياب الشمس... وغيرها من المشاهد الطبيعية التي تفرض نفسها دوماً بحالاتها التعبيرية الإنسانية، ورمزيتها التصويرية، وهى تعبر عن اهتمام باللامتناهى ، وعن علاقة الأنا بالكون، دون عاطفية أو تداعى أفكار أدبية." (٢).

وقد أكد الناقد والمؤرخ الفني يوستوس بير Justus Bier في مقدمة دليل معرض الجمعية الفنية بهانوفر Hunuaver على الروابط الموجودة بين أعمال كانولدت وشرميف ورادتيسفل وبين كل من أوتو رنج وكسبار دافيد فريدريش .

---

(١)محمود أمهز: الفن التشكيلي المعاصر ، ص ٢٢.

(٢)المرجع السابق ، ص ٢٦.

هذا وقد كانت **الواقعية الجديدة** أمراً مميزاً لفترة ما من الفترات بوصفها نظرة إطلالية وإستشرافية وكحالة عقلية، وهي كأسلوب كانت مثار لإهتمام بعض من الفنانين المنفردين، الذين كانوا ينتمون إلى الجيل الذي ولد في تسعينيات القرن التاسع عشر، والذي كان معظمهم لا يزالون بعد لم يبلغوا الثلاثين من أعمارهم عند نهاية الحرب العالمية الأولى . ولقد جاءوا من قطاعات مختلفة من المجتمع ومن مدارس مختلفة، ولم يكونوا بعد قد وصلوا إلى المدرسة الخاصة بهم، ولم يعملوا أبداً على تكوين جماعة، فقد كانوا منتشرين في جميع أنحاء ألمانيا، مع وجود مراكز لهم في دريسدن وبرلين وميونيخ وكارلسروه وهانوفر.

وقد كانت مدينة ميونيخ–من خلال شرميف ومينزه ودافرنجهاوزن وكانولدت–مركزاً لجانب مهم من **الواقعية السحرية** يتصف بالتطلع والتوجه نحو **الميتافيزيقا** الإيطالية،غير أن كل هؤلاء الفنانين رحلوا عن المدينة في أواخر العشرينات، في البداية رحل دفرانجهاوزن وشرميف إلى برلين، وفي نفس الوقت تقريبا توجه كانولدت ومينزه نحو مدينة بريسلاو Breslauer وذلك تلبية لدعوة وجهتها له أكاديمية المدينة هناك.

ولم يظهر اسم هذا الأسلوب على أي بطاقة ما من البطاقات الخاصة بالفنانين، وإنما النقاد والمراقبين وأصحاب المعارض هم الذين ابتكروه حوالي عام ١٩٢٥ ، ثم التصق بالظاهرة كعنوان لها.

الاختلاف بين الواقعية السحرية والحاصلية :

وقد صار من العادة أن يجرى تقسيم مركب فن التصوير الواقعي الجديد إلى جناحين:" جناح **حاصلي**(*) وأخر **كلاسيكي(الواقعية السحرية)** فالأول هو الجناح المحارب الذي اتخذ مواقع القتال في مواجهة أحداث وأوضاع العصر، وحاولوا الدخول والانغماس فيها، وذلك بقصد العمل على تغييرها، أما الجناح الأخر فهو الجناح الذي عمل على إبعاد صورة الأشياء والناس عن ارتباطاتهم الزمنية ونقلهم إلى حيز ونطاق أبدى." (١)

(*)**الحاصلية** Verismus : هي اتجاه طبيعي يصف الواقع كما هو من غير انعكاس له، ويفضل إيثار العادي على البطولي أو الأسطوري في الفن، وهي محاولة لإيجاد الحقيقة داخل العمل الفني بصرامة ودقة تلقائية.

(١) Wieland Schmied. Neue Sachlichkeit und Magischer. Op cit . P. 30.

إن الاختلاف أو الفرق بين كلا المعسكرين، المعسكر اليساري والمعسكر اليميني، بين الحاصليين(دكس وجروستس) Dix and Grosz وبين أنصار الواقعية السحرية (ريدرشيدت وديشنجر..) Raders Cheidt and dis Chinger قد كان أمراً مربكاً أكثر من كونه مساعداً أو معيناً، فمن كثرة الأحداث أختار الحاصليون واحداً أو أثنين فقط، وذلك من أجل القيام– في الموضوع المنعزل– بإيضاح تلك القوى التي كانت تعمل في رأيهم على تحديد مجرى الأحداث، وقد سعوا أولاً وقبل كل شيء نحو مواجهة خصمهم الشخص داخل الموضوع، ثم شرعوا بعد ذلك في إماطة اللثام عنه وكشفه، سواء أكان ذلك الخصم هو الطبيعة الإنسانية بالنسبة لديكس أو الرأسمالية بالنسبة لجروستس".[١]

أما فناني **الواقعية السحرية** " فقد تركوا الموضوع(الحدث) المنعزل واقفاً في مكانه أو في حاله، وبدءوا من خلال هذا في إثبات القوى التي أدخلوها في حسابهم مثل **الحياة والتغيير والطبيعة**، وقد تطرق نقص الإحساس الموجود لديهم بالتاريخ إلى داخل لوحاتهم في إحساس ما بالزمان المتوقف{كما في أعمال دي كيريكو}. لقد جرى نقل الماضي والمستقبل إلى داخل المسافات أو الفترات الشفافة، وجرى دمج الزمن في المكان وحبسه هناك، وفي اللحظة المعاد بنائها جرى حذف وشطب التاريخ، وحيث أن كل إنسان يعرف أن الزمن لا يمكن أن يجرى حبسه داخل إطار الحقيقة، وأنه لا يمكن حذف وشطب التاريخ، فإن المشاهد النشط يولد من الانسجام أو التوافق الخاص به انطباعا بأن هذه الأشياء التي تبدو من ناحية المظهر الخارجي ذات نظام مستقر وواضح، وهذه الأماكن المعصومة من الخطأ والمناظر الطبيعية والشوارع ما هي إلا مهَدَدة أو مهدد له." [٢]

وبالرغم من ذلك، فإن هذا يثير الموضوع المتعلق بتكامل ووحدة الأسلوب، إن الطبيعة لا يمكن غزوها، ولا حتى عن طريق الواقعية السحرية، وكذلك المجتمع لا يمكن تغييره عن طريق الفن، إن أي نظام يفتقد إلى الحركة والمرونة، لا يمكن أن

---

(١)Christo M.Jeachimides, Norman Rosenthal, and Wiel and Schmied, German Art in The 20th Century. Painting and Sculpture (1905-1985) Royal Academy of Art. 1985. London. P. 453.

(٢)Ibid . P. 454.

يبقى ويستمر. ولقد كان هؤلاء الفنانون يعيشون حرباً على جبهتين؛ فباستخدام الأسلوب المؤسس على يد أساليب الأساتذة القدامى- الذي جرى تعلمه عن طريق النفس في حالات كثيرة- حارب هؤلاء ضد التكنولوجيا المرتبطة بعصر الآلة؛ ولكن من خلال تقليد كمالها ودقتها، فإنهم قد تحولوا وأصبحوا ضد الطبيعة. لقد خاضوا حرباً خاسرة، وفي أواخر العشرينات تخلى الكثير منهم عن أسلوبه الهادئ الدقيق، واتجهوا إلى أشكال أكثر رقه. وفجأة جاء مسرعاً كل من المزاج والشعور والحساسية. فلم يعد التجرد الشديد والنقدي بإمكانه أن يكون أمراً داعما ومسانداً. إن التجرد لم يستطع أن يثبت أنه أفضل الوسائل لإعادة النظر إلى حالة العالم. إن مثل هذه الوسائل من الممكن أن يجرى العثور عليها في الشكل و اللون، وفي الأدوات المادية الخاصة بالفنان، ولم يتوصل هؤلاء الفنانون إلى القيام بهذا، وفي رأيهم كان الشكل لا يزال أمراً خاضعا للعقل وإلى فكرة ما مهيمنة، وكان من اللازم أن يجرى الإمساك بالحقيقة وذلك بمساعدة الذكاء، ولكن ما حدث في الحقيقة كان شيئا معاكساً: فالشكل الصلب الصارم والذي تطلب عملاً شاقا، قد وضع لجاماً على الخيال.

ولقد أصبح القيد شديداً أو صارماً جداً، بحيث وقع الانفجار في أواخر العشرينات، فقد حدث قبل كل شيء بسبب المشكلة الكبرى التي حاولت هذه الحركة احتوائها، أي الاضطراب والفوضى العاطفية والوجدانية.

إن الحركات السياسية الجماهيرية قد اعتبرت حق الفرد في القيام بالتنظيم والحكم شيئاً يدخل ضمن حدود اللامعقول،وحتى قبل أن يستطع الاشتراكيون الوطنيون القيام بالاقتحام والهجوم وإجبار هؤلاء الفنانين على الهروب إلى المنفى أو تدميرهم؛ كان جيلاً كاملاً من الفنانين قد غرق بالفعل بسبب التناقضات التي حدثت بداخله." (١)

---

(١)Christo M.Jeachimides, and others . Op . cit. P. 454.

سمات وملامح الواقعية السحرية:-

إن الواقعية السحرية هي أقل ما تكون أسلوباً جديداً عنها طريقة جديدة للنظر ولرؤية **الأشياء**. وهذه لم تتبع فقط من مظهر ما متغير أو متبدل، ولكن أيضاً من رؤية متغيرة لظواهر الحياة، وهذا يقتضي توجهاً ما مستقى ومأخوذ- إلى حد كبير جداً- من المحيط الحضاري والدائرة الحياتية اليومية.

" فالوجود الذي نراه للشيء، ليس هو الكيان الكامل له، لكن هناك وجوداً آخر...لا مرئي... وهو الوحيد الحقيقي له، لكن لا يتأتى لنا أن نحققه. وما ندركه برؤيتنا للشيء هو جزء أو سطح من الكيان اللامرئي، ينتهي من رسمه فنان أو يختزنه، دون أن يمسك به كلية.. أي أن اللامرئي هو كيان لا ينضب ويتجدد دائماً: نأخذ جزءاً منه أو نفهم جزءاً منه، دون أن ندركه كله، فاللامرئي.. مجازا هو كل ما استطاع الفنان أن يحققه، وعلى ما قصرت أبعاد رؤياه أو فهمه أن تدركه في الوجود المطلق اللامتناهي للشيء، وهذا الوجود اللامرئي هو الكيان الذي يستعصى علينا الإمساك به كاملا متكاملاً في علاقات تنظيمية محدودة. والفن في حقيقته هو محاولة الفنان التعبير عن شيء يعجز عن تحقيقه كاملاً، شيء ما يكمن في نفسه، ويتجدد دوما ولا يحققه، إنه تحدٍ يواجهه الفنان في البحث عن اللامرئي أو المطلق الذي لا يتضح أبداً كاملاً في الصورة التي نحققها له، إن الصورة التي نرسمها في حقيقتها تعبر عن رغبتنا في الوصول إلى الصورة التي نعجز عنها. الصورة إذن هي تعقب ومطاردة- طوال الوقت- للإمساك بشيء نراه، وعند رسمه نجدنا لا نحققه كاملا." [1]

ويمكن تشخيص ملامح الواقعية السحرية من خلال خمسة جوانب:

١-سلامة ودقة الرؤية، وطريقة للنظر غير عاطفية وخالية بشكل دائم من الانفعالات.

٢-تحول واتجاه الرؤية إلى اليومي والتافه أو قليل الشأن، وإلى الموضوعات الضئيلة والمتواضعة، وعدم الإجفال عن القبيح.

---

[1] Sergiusz Michalski. . Neue Sachlichkeit.(Marlerei, Grophik and Photogrophie in Deutschland . 1919 : 1933) Taschen verlag.Hamburg. 1994. P .15.

٣-الإيحاء ببناء -للوحة- يتصف بالسكون وتماسك التركيب، والتفضيل العام للساكن على المتحرك.

٤-طمس آثار عملية الرسم، وتخليص اللوحة من كل إيماءات وإشارات خط اليد.

٥-وأخيراً من خلال تباعد روحي جديد عن عالم الأشياء والجمادات.

ومما يتصل بوعي ودقة النظر، فإن الفنان الواقعي السحري يأخذ كل التفاصيل على محمل الأهمية، وأنه حاول أن يتوصل لإدراكها بدقة ووضوح وعلى مستوى واحد، مما يمكن أن يكون أدى- مع أشياء أخرى- إلى المبالغة والتأكيد الزائد على التفاصيل في كل أجزاء اللوحة. كما في لوحة " صورة شخصية مع فرشاة الألوان " ١٩٣٢ ش (٣٨) Selbstbildnis in der Malkutte للمصورة فريدل إدلمان Fridle Edelmann . إن ثنايا الملابس وشعر فرشاة الرسم يجرى تصويرهما- من خلال هذه النظرة- بشكل واضح تماماً مثل ملامح الوجه، وكذلك لوحة " إمراة مع وردة حمراء " ١٩٣٦ Frau mit Rose للمصور فيلهلم لاخنت Wilhelm La Chnit ش (٣٩) الذي قام بمعالجة وتصوير الوردة الحمراء على نفس مستوى الأهمية مع الوجه، كما أن العين المصورة يمكن مقارنتها بعدسة آلة التصوير، بل إنها تتخطاها من حيث الدقة والإتقان؛ إنه يرسم كل شيء بشكل متساوي من الدقة، وينطبق هذا حتى على خلفية اللوحة. وإن إضفاء



ش (٣٨) فريدل إدلمان "صورة شخصية مع فرشاة الألوان"
Selbstbildnis in der Malkutte١٩٣٢

الكثير من الاهتمام على كل شيء- من المفردات في أي لوحة من اللوحات، هو أمر يجرى على نحو دائم باعتباره صفة مميزة للفن الحديث." (١)

ويلاحظ من خلال هذين العملين تأثر فناني **الواقعية السحرية بالميتافيزيقا**،فإذا قلنا عن الميتافيزيقية بأنها واقعية،فذلك يعني أن هناك كثيراً من الأشياء الواقعيـــة فـــي اللوحـــة وبالتالي ليست الواقعية هي تصوير ما هو شخص / فردي ؛ بل رسم ما هو عميق راسخ ، أكثر حقيقة من الواقع،وهذا المبدأ كلاسيكي تماما،لأن الكلاسيكي يقدم لنا ما هو نبيل متين متماسك يتمتع بعلاقات هندسية تعطي رسوخاً ومتانة،ألوانه هادئة ولا علاقة له بعواطفنا ، بل هو موجود على شكل أكثر كمالاً من الواقع المرئي ، كأنهم يصورون عالم المثل الأفلاطوني ، وبالتالي فالواقعية السحرية هي واقعية بمعني ما . أنها ترسم ما هو أكثر رسوخاً من الواقع المتبدل ، وتقدم عالم مُثل حقيقي وراسخ الوجود تماما.

ش (٣٩) فيلهلم لاخنت "امرأة مع وردة حمراء" ١٩٣٦

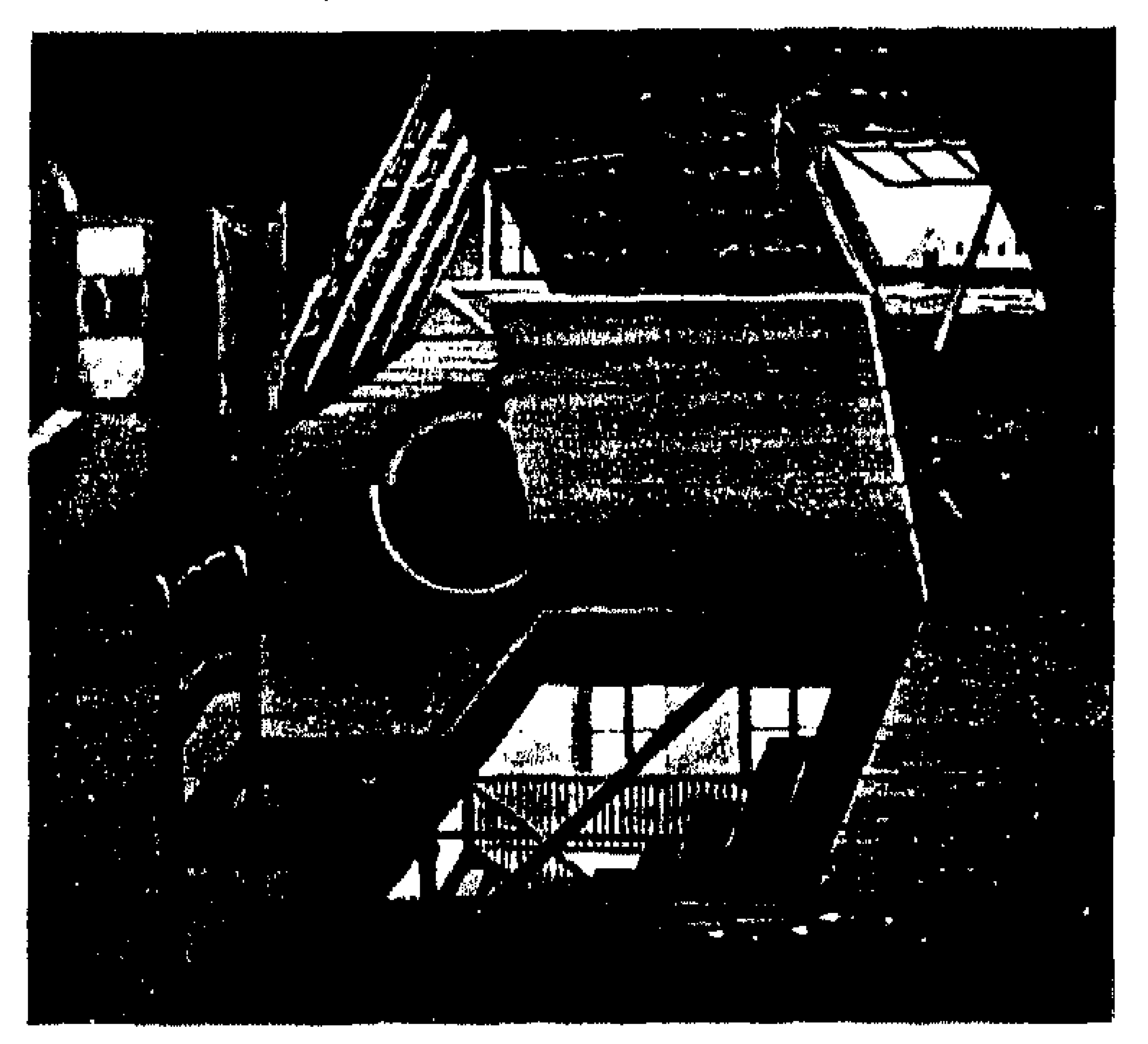
Frau mit Rose

وهنا نصل إلي غرابة العالم المصور فهو موضوعي وخيالي ، موضوعي من حيث طريقة الرسم والتعبير ، وخيالي لأنه يقدم عالماً خاصاً غريباً ، كما لو أنه عالم الأحلام أعيد صياغتها على نحو دقيق متماسك .

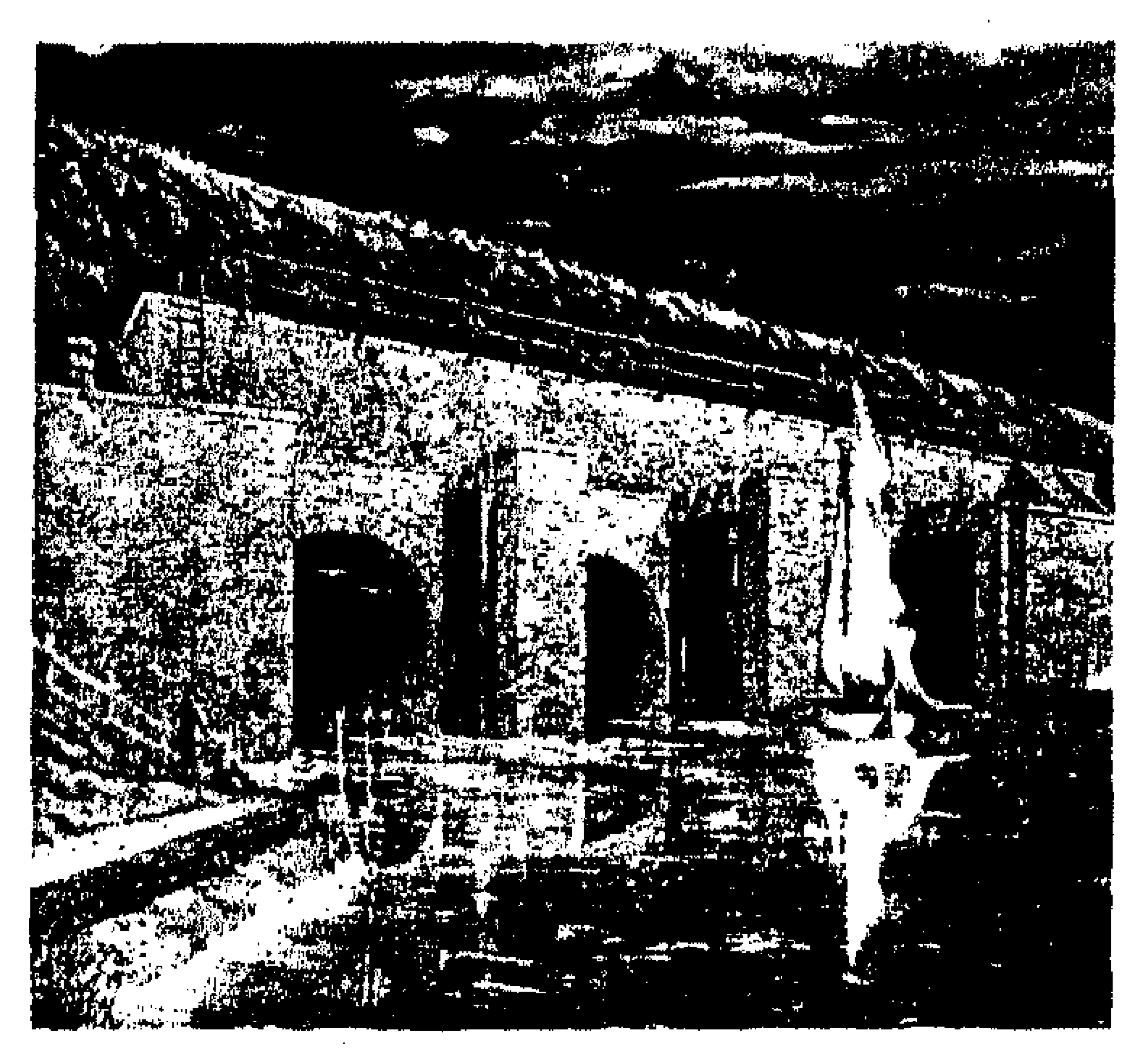
(١)David Bathchelor, Briony Fer , Paul Wood. Realism, Rationalism, Surrealism, Art Between The Wars.yale university press – new Haven. London . 1993. P. 299.

كما يقع البصر- بدون تميز على جزئية معينة وبشكل غير متعمد- على الموضوعات التي يسجلها بدقة، بالإضافة إلى ذلك يأتي موقف أساسي أقرب إلى الشك والارتياب منه إلى العاطفية، يريد أن يصنع مواجهة بين كل ظواهر الحياة بشكل واقعي وبدون تحيز.

إن توجيه النظر إلى اليومي والمحيط الذاتي ونطاق التجارب الذاتي- والذي يستطيع عنه الإنسان فقط الإخبار والإبلاغ بدقة- يتضمن أيضا اكتشاف منظورات غير مألوفة فلدى إيرنست توماس Ernst Toms ينظر المرء من الأعلى إلى الأسفل داخل المنزل عبر فتحة، كما في لوحة " غرفة السطح العلوي " ١٩٢٦ Dachboden ش (٤٠) ولدى فرانتس راديتسفل Franz Radzimill من منظور السمك والصيد صوب جوانب المحيط المترامية كما في لوحة " مصرف عند بيترسون " ١٩٢٧ Siel bei Petershorn ش رقم(٤١) .



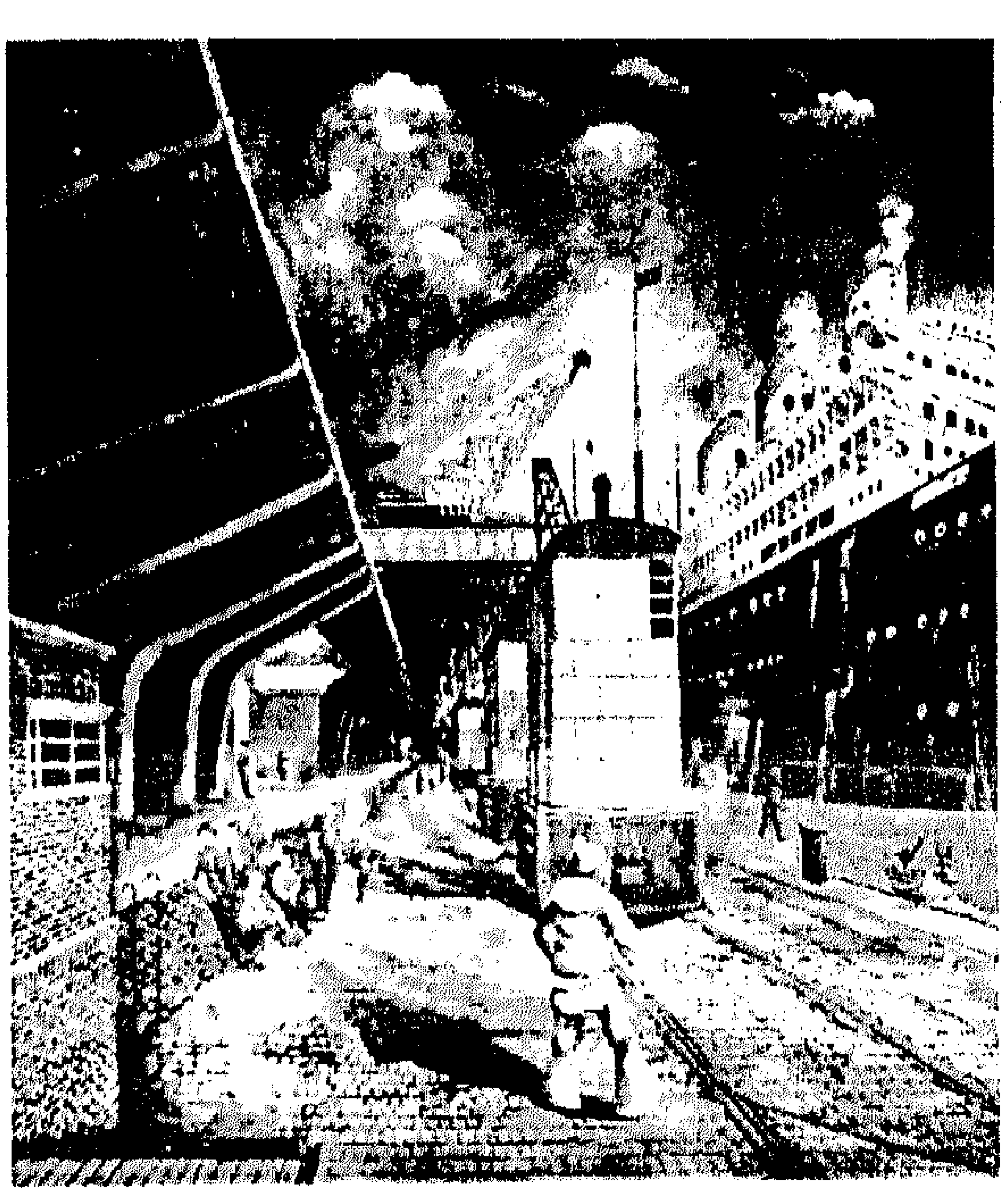
ش (٤٠) إيرنست توماس "غرفة السطح العلوي"١٩٢٦
Dachboden



ش(٤١)فرانتس راديتسفل "مصرف عند بيترسون"١٩٢٧
Siel bei Petershorn

إن اختيار إحدى نقاط الرؤية تلك لا يأتي عن طريق المصادفة مثل اختيار الموضوعات، بل يخضع على طول الخط لوجهة نظر مصوري الواقعية السحرية: إنها في نهاية الأمر رؤية الرجل ضئيل الشأن الذي يرى نفسه هدفاً لظواهر العالم الحديث، التي ليس له يد فيها، ولا يسيطر عليها، ولا يملك القدرة على تفسيرها. لذلك فهو يسير ويلتزم- عن طيب خاطر- وفق أمور الاعتياد اليومي بصفتها نماذج وأمثلة

للعالم المرئي، فلدى رادتيسفل يقف عمال شحن السفن الذين يعانون من السخرة على رصيف الميناء ،وهم يأخذون في الإلحاح بقوة على المرء طلباً للعمل، وذلك إلى أن يتخطاهم ببصره وينهمك في صحيفة بين يديه. كما في لوحة " ميناء الشحن والبحار الأصفر" ١٩٢١ ش(٤٢) Hafen mit der Coppoulania and gelbem Matroser ويتضح من خلال أعمال فرانتس رادتسيفل تأثره الواضح بالميتافيزيقا من خلال تصويره للإنسان بحجم صغير رمزاً لضآلته في الواقع داخل التكوينات الفنية الموحية بالصمت الرهيب ، حيث استخدم الفنان في لوحاته عناصر فنية متنوعة سواء من الأشخاص – على أن لا يزيد عددهم عن اثنين في اللوحة – الذين يقفون في صمت مطبق بجوار بعض المباني التي تعطي ذلك التأثير الجنائزي ، حيث يتلاشى الإحساس بالزمان والمكان ، وكأنهما في وقفتهما هذه ينتظرا انتظاراً أبدياً لغاية غامضة وقد امتد ظلهما على الأرض .

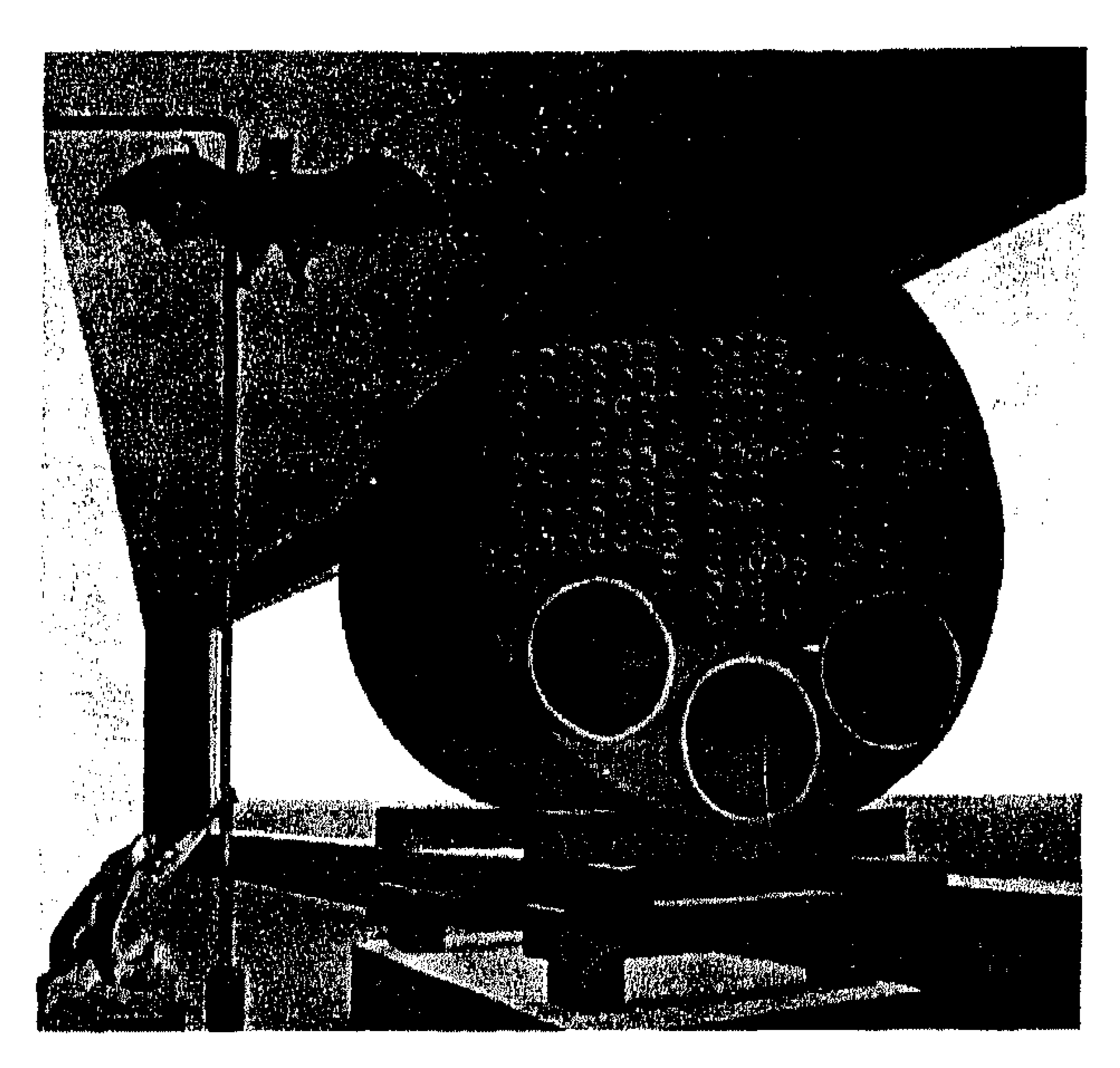


ش(٤٢)فرانتس رادتسيفل "ميناء الشحن والبحار الأصفر"١٩٢١
Hafen mit der Coppoulania and gelbem Matroser

ولدى كارل جروسبرج Carl Grassberg تستولي القرود وفئران الحقل– في اللحظات التي لا تكون هناك حراسة فيها– على العنابر التي توجد فيها الآلات، فيعبثون في المعدات الآلية والأجهزة، فيديرون يد الرافعة، ويضعون المراجل تحت الضغط.كما في لوحة " رؤية مصورة: غلاية البخار مع وطاويط " ١٩٢٨ ش (٤٣) : Traumbild Dampfkeesel mit Fledermaus

" إن الإنسان ليس هو الحاكم والمسيطر هنا؛ ولكنها التكنولوجيا، إنها هي التي تسيطر عليه. إن الأمر هنا بالنسبة إلى ابتكاراتها واختراعاتها لا يمس المهندس أو المصمم الذين يفكرون فيها ويضعون تصميماً لها ثم يقومون ببنائها، ولكنه يمس

الضحية الذي تسخر منه وتعبث بــه،والذي تبــدو إليــه هذه التصميمات شيئاً غريباً كالألغاز والأحاجى." (١)



ش(٤٣) كارل جروسبرج
" رؤية مصورة: غلاية البخار
مع وطاويط " ١٩٢٨
Traumbild Dampfkeesel mit Fledermaus

ويتضح من خلال هذا العمل اهتمام الفنان الواقعي السحري بالبناء والتصور والإحساس المعماري المشتق من التصوير الميتافيزيقي،المؤلف من خيالات الماضي القديم وذكريات التجربة الذاتية والإحساس بالغموض والبرود والحيرة في تصوير المستحدثات التكنيكية الحديثة بجوار العتيقة عن طريق استخدام المنظور والإضاءة الغير واقعية،وعن طريق تجاور هذه الأشياء المتنوعة أوجد ذلك جواً من الدهشة والصدمة ساد جواً عاماً من الغرابة،يوحي بجوٍ من الخوف والرعب في بعض الأحيان

حيث إن بنية اللوحة عند مصوري الواقعية السحرية تتسم بالسكون وتماسك التركيب، والمكان يبدو خالياً أو مفرغاً من الهواء وزجاجياً، وتقف الأشياء المعزولة متحجرة متصلبة كأنها محنطة في جو من الصمت، وكل شيء يتعلق بالمحيط أو الأجواء جرى استبعاده واستثناءه، والهواء في الغالب كما لو كان قد تم وجرى تفريغه، وهناك ضوء بارد من ضوء كشاف ينير ظلام الليل.

كما كان هناك اتجاه بنّاء لا ينبغي إغفاله لدى الكثيرين مثل الفنانين هورلة وريدرشيدت ونرلنجر وفولكر Hoerle, Raderscheidt, Nerlunger und Volker وأيضاً في لوحات هانسن ميرتنز Hans Mertens حيث نجد أن الفرق

---

(١)Wieland Schmied. Neue Sachlichkeit und Magischer. Realismus. P. 27.

الموجود في منتصف شعر لاعب الورق، قد جرى جزه أو حلقه من أطراف المكان بحيث يشطر الأوراق الموجودة في اليد.

إن موضوع لاعب الورق هو موضوع كثير التجدد عموماً لدى كل من ميرتنز وفريتس وأوفربك– شنك Fritz and Overbeck - Schenk فلاعبي الورق لدى فريتس هم سادة صغار متزينين يجلسون في حجرة خلفية، ولدى أوفربك– شنك نجدهم أسرة منهكة في التفكير مستغرقة داخل ذاتها في ركن دائم ولا يعكر اللعب صفو وحدتها وتماسكها، أما لدى ميرتنز فهم اثنان من الرجال المتشككين المرتابين المترصدين لبعضهم البعض في إحدى الحانات، وهناك إسهاب دقيق في التفاصيل يصل إلى حد رسم العلامة الموجودة على ورقة الآس القلبية. إن التبسيط المكاني أو الجغرافي والتلميحي أيضا لدى أوفربك– شنك نجده لدى ميرتنز وقد جرى ممارسته بشكل موسع للغاية، لكن هناك دائما أشياء مفردة وأفراد نواجههم أو نصطدم بهم. إن مجموع وجملة التجارب قد عملت على تجنب الالتزام بأسلوب أو شكل نمط ما من الأنماط، وتعمل على التمسك والإصرار على تناول المصادفات".[١]

إنه فراغ المكان الذي تلوح فيه هذه الأشكال، والسكون الكبير الذي تلوذ به، إن اللوحات من ذلك النوع قد جرى وقايتها وحمايتها من أن تنزلق إلى تناول المشاهد التقليدية والحكايات أو القصص الظريفة والخفيفة. ولكن لم يقُصد أبداً أن يتحول التجريد والتعميم إلى شكل نمطي، وهكذا فإن لاعبي الورق لم يصلوا إلى درجة التمثالية والرمزية كما هو الأمر لدى سيزان أوفان دويسبورج، Cezanne and Van Doesburg إلا أننا نلمس شيئاً أشبه بالوضع القالبي أو التمثالي على لاعب الورق لدى ميرتنز، حتى وإن كان هو– مثله في ذلك مثل كل مصوري الواقعية السحرية– قد نأى عن السعي وراء التأثيرات الرمزية.

إن وصف صور ولوحات **الواقعية السحرية** قد جاء وسط البعد عن كل– ما هو حسب المقصد الفني– ما يمكن أن يكون استساغة لزخارف الخط اليدوي الشخصي، نحو جسارة فنية وروعة أو عظمة العرض، وذلك لصالح الموضوعات

---

(١)Wieland Schmied. Op. cit. P. 27.

نفسها، ولصالح دقة التنفيذ والظهور المتساوي الدقيق لكل التفاصيل. إن قول سيزانCezanne:" بأن المصور لا ينبغي أن يتدخل في شأنه شيء أثناء عملية الإبداع"[١] قد وجد الصحة والسريان أيضا بالنسبة لمصوري الواقعية الجديدة، بحيث تتراجع تماما آثار عملية الخلق ولا يصبح لها وجود في أي لوحة ما.

علاقة الواقعية السحرية بالفن الحديث :

إن الواقعية السحرية لم تجلب معها فقط اتجاها جديداً نحو عالم الموضوعات؛ بل كانت تعنى أيضا ابتعادا وتصارعاً جديداً مع الأشياء، فأفكار مثل التي للميتافيزيقا المصورة لم تعد تتصف بالثبات والقوة، فبعد تفتيت وتهشيم الأشياء من خلال التكعيبية، وتحريفها من خلال التعبيرية،وجعلها تتصف بالديناميكية والحركة من خلال المستقبلية، وتحللها من خلال التجريد؛ تذكر المرء أن الحقيقة لا تكمن فقط في الذرة والطاقة فقط، ولكن بشكل دائم أولاً وأخيراً تكمن في الأشياء ذاتها. وأن الأشياء- وليس القوى الفاعلة الموجودة خلفها أو الكامنة فيها- هي التي تشكل الحقيقة المرئية، والتي يُستقى منها وحدها قاموس اللغة الفنية. لقد قال المصور إيرنست توماس ذات مرة، " أننا قمنا بالتصوير من الخارج نحو الداخل "[٢] وهذه الكلمة البسيطة تصف على أفضل وجه نقطة المسار نحو الواقعية السحرية، التي تبدأ بالموضوعات والأشياء التافهة البسيطة واليومية، ولكنها تسعى كما يقال من خلال " سياسة الخطوات القصيرة " نحو تفسير جديد للعالم. لقد كانت بمثابة المحاولة- في لحظة تاريخية من الارتباك وعدم الاستقرار في أعقاب الدمار والخراب الذي خلفته الحرب- من أجل جعل الأشياء من جديد شيئا يمكن لمسه والإمساك به، واستعادة السيطرة عليها مرة أخرى، والأكثر من هذا:" النفاذ والتغلغل فيها روحياً من خلال الملاحظة المخلصة الخالية من الاغترار والعجب، وإدراكها من خلال كينونتها الذاتية، من خلال أسرارها الحقيقية، ومن خلال إشعاعها الخفيض؛ وذلك بهدف إيجاد توجهاً جديداً في عالم أصبح فوضوياً وغير مفهوم، ومن أجل إدراك وفهم العالم في أكثر ترابطاته الداخلية." [٣]

---

(١)Wieland Schmied. Op . cit. P. 28.

(٢)Ibid .

(٣)Ibid . P. 29.

ولكي يتم الوصول إلى تحقيق هذه العلاقة مع الأشياء فإنه يتحتم علينا أولاً قبل كل شيء نسيان ما نعرفه نحن عنها، أو بنص ما قاله دى كيريكو:" إستبعاد أي فكرة أو رمزاً موجوداً في فن التصوير ". عند ذلك فقط- أي عندما لا يضاف شيء من خلال رؤية الفنان بوصفه المشاهد الأول، وعندما لا يتم إقحام شيء فيها- فإن الأشياء تستطيع إظهار نفسها على طبيعتها الحقيقية، وهى جديدة تماماً، كأول يوم في الخلق" مثلما رأها كذلك هنري روسو Henri Rausseau إن كلمة كاندنيسكى Kandinsky الموجهة إلى روسو والمتعلقة بـ " الحقيقة أو الواقعية المتسامية تتردد مراراً بالارتباط بالواقعية السحرية، ويمكن أن تنطبق أو تطلق عليها، وذلك لأن الحديث عنها- من حيث صمميها وفي أعظم نتائجها يدور مباشرة- عند وصف وتصوير أصغر الأشياء حول الواقعية المتسامية وذلك مهما كثر أو ندر في الواقع إدراكها لذلك دائما.

وبمعنى آخر أيضاً يمكن الاستشهاد هنا بكلمة كاندينسكي، وذلك من حيث وصفه " بالواقعية المتسامية " على أنه السماح للموضوع نفسه بالحديث والكلام الحر الخالي من أي مقاصد فنية، لقد كتب كاندينسكي قائلاً: " إن الحقيقة أو الواقعية المتسامية هي السعي نحو تخليص اللوحة من أي فنية خارجية وتجسيد لمحتوى العمل من خلال النقل البسيط " الغير فني " للموضوع البسيط الخشن والمباشر- أي كما هو في الأصل- وبالضبط من خلال هذا التقليل للفنية إلى درجة ما قصوى؛ فإن الروح، روح الشيء تدق وتدوي بأعلى صوت، إن الفنية المنخفضة هنا إلى الدرجة القصوى يجب تعريفها ورؤيتها على أنها أقصى تجريد فاعل ومؤثر." [١]

وربما تجرى الإشارة بذلك أيضا إلى موقف التوتر الغريب الذي وقفته الواقعية السحرية تجاه تيارات التجريد، ولقد كان لدى فرانتس روه الحق على طول الخط، وذلك عندما أسكنها ووضعها عام ١٩٢٥ بالضبط بين زوج التعبير الذي نادى به فيلهلم فورنجر Wilhelm Warringer وهو " التجريد والانفعال " كما يقول روه:" أن الواقعية السحرية يمكن- إذا جازا القول أن يجرى تعريفها على أنها نفاذ وتغلب كلا المتناقضين، ليس على أنه تسوية أو طمس ومحو كلا المتناقضين؛ بل على

(١) Wieland Schmied. Op . cit . P. 29.

أنها توتر أو اختلاف رقيق، ولكنه دائم ومستمر بين الإنكباب أو الاستغراق في العالم المتواجد أمامنا وبين إرادة البناء الخالصة في واجهته. "[١] إن الاقتراب من هذا الموقف أو ذاك ينبغي الآن أن يجرى تصويره داخل وصف مختصر وقصير للتشعبات المفردة الموجودة داخل الواقعية السحرية في ألمانيا.

أثر التصوير الميتافيزيقي على الواقعية السحرية:

تأثر فناني الواقعية السحرية بآراء كل من دي كيريكو وكارلوكارا تأثراً بالغ الأثر ، حيث وضعت رؤيتهم وأعمالهم الميتافيزيقية حدوداً فكرية ومحورية ارتكز عليها فناني الواقعية السحرية في اتجاههم الفني ، حيث عادلوا تجربتهم الداخلية بتلك الحقيقة الغامضة التي تقع فيما وراء المظهر السطحي للأشياء . وقد ظهر اهتمام فناني الواقعية السحرية الألمان بآراء دي كيريكو مع بداية العشرينات ، ولم يكن تأثيره محدوداً في مجال الفن ، بل تجاوزه إلي نطاق الفكر الجمالي ، فقد تجاوز الفلاسفة وعلماء الجمال أنفسهم ، فكانت لذلك رؤيته وآراءه مصدر إلهام بالنسبة لفناني الواقعية السحرية ، وحَفَزَت – بطريقة مباشرة – نشاطهم الإبداعي ربما بشكل يفوق أي مذهب آخر ، حيث إتضحت العلاقة بين الفن والميتافيزيقا في أعمال دي كيريكو وكارا ، فقد نظر إلي الفن باعتباره ميتافيزيقا مصورة ، واعتبرا أن الوجدان الذي يستخدم استخداما متبايناً هو الذي يخلق الفنان العظيم ، وبذلك أصبحت المعرفة الجمالية مقدمة للمعرفة الميتافيزيقية ونموذجا لها .

إن سلسلة المفاهيم[*] التي جاءت في مرحلة ما بعد التعبيرية قد تتواصل وتتابع حسب الرغبة، إن الشيء الموضح قد تم نزعه من اللامفهوم، والمعمم يواجه المتنوع، وعمق الفكر يصاحبه اللامعنى أو اللامعقول. والمحاولات المتكررة– من خلال اختلاف وتنوع التسميات– من أجل التحديد الأكثر دقة لأشكال الظواهر

---

(١)Wieland Schmied. Op . cit . P. 29.

(*)مفاهيم ما بعد التعبيرية (الموضوعية الجديدة) : "الواقعية السحرية" Magic Realism و"الحقائقيةالاجتماعية" Social Truism و"الحقائقية السحرية" Magic Truism و"الحقائقية الكلاسيكية" Classic-new و"الرومانتيكية الجديدة"romantic Truism – و" الحقائقية الجديدة" New Truism و"الموضوعية الهادئة" Idyllic Objectivism و"ما بعد التعبيرية" Post Expressionism و"الواقعية الجديدة" New Realism و"الطبيعية الجديدة" New Naturalism .

التصويرية لهذه الأساليب التي ظهرت منذ العشرينات، قد عكست أيضا اختلاف النقاد المعاصرين حول تلك المفاهيم.

" إن الأمر يتعلق ويدور حول اكتشاف الشيء، وذلك بعد أزمة الأنا أو الذات، إنه يتعلق ويدور حول فهم العالم، وذلك بعد التغير الهام الذي أحدث هذا التنازع الشديد والمثالي الذي حدث خلال العشر سنوات الأخيرة "(١) كان هذا هو الحكم الذي أصدره الناقد الفني فيلهلم ميشيل Wilhelm Michel عام ١٩٢٥ في مجلة " الفن والزخرف الألماني" Deutsche Kunst und Dekaration بالنسبة إلى أشكال مظاهر هذا الأسلوب من فن التصوير.

إلا أن تحديد فرانتس روه للواقعية السحرية يتعارض مع هذا التأكيد على المخاوف العالمية الواضحة بصفتها صورة منعكسة أو صادقة بسيطة للحقيقة والواقع المرئي، ويقول روه" إن السر لا يكمن في العالم المصور؛ ولكنه ينفرد بنفسه خلفه. "(٢) كانت هذه على وجه الخصوص أفكار واعتبارات روه الذي على أساسها استند- بشكل متجدد- البحث المتعلق بتاريخ الفن، والخاص بموضوع الواقعية السحرية.

الواقعية الميتافيزيقية للأشياء:

تحدد فهم روه للحقيقة من خلال فكرة وجود جانب أو وجه أخر سحري غامض للأشياء، كما يتضح في تصورات **جورجيو دي كيريكو** وفي أعماله **الميتافيزيقية**، حيث وصف دي كيريكو الأمر في كتاباته عام ١٩١٩ قائلاً:"إن أي شيء ما له وجهان: **الوجه الأول** هو ذلك الوجه المعتاد الذي نكاد نراه نحن دائما، والذي يراه أي إنسان عادى، **والوجه الثاني** هو الجانب الروحي الميتافيزيقي، الذي يمكن فقط لقليل من الناس أن يروه في لحظات من الإشراق والتجرد الميتافيزيقي. إن أي عمل فني لابد وأن يحكى عن شيء ما غير مرئي في مظهره وهيئته الخارجية. إن الأشياء والأشخاص المرسومين والمصورين في هذا العمل الفني لابد وأن يحكوا معاً

---

(١)Hans. Jurgen Buderer, Manfred Fath. . Neue Sachlichkeit.(Bilder auf der suche nach der wirklichkeit figyrative malaiea der zwanziger jahre) , Prestel verlag munchen . 1994. P. 67.

(٢)Ibid.

وبطريقة شعرية عن شيء ما يقع بعيداً عن متناولهم، شيء يخفي عنا أيضاً الأشكال المادية لهم." [1]لقد أراد دي كيريكو أن يلفت الانتباه إلى حقيقة كامنة وراء الشيء المباشر والمرئي الموجود.

فقد جذب الشكل الغريب من التعبير الذي قدمه دي كيريكو في لوحاته فناني الواقعية السحرية إليه ، وجعلتهم يهتمون به ، حيث كانت لوحاته الغامضة بمثابة قصائد يائسة سوداء ، لكنها موحية لهم ، وعند النظر إلي المواضيع التي طرحها وقدمها في لوحاته ، نستطيع أن ندرك مدى أهمية وتأثير ما عرض : الطرق خالية تماما إلا من شخص له ظل {كما في أعمال فرانتس راديتسفل} والمصانع عالية الأبراج والظلال المعتمة في الشوارع ، والتماثيل الكلاسيكية القديمة ، والخطوط اللانهائية التي تدل على منظور يمتد حتى الأفق ، والأقواس والعمائر الكلاسيكية {كما في أعمال الكسندر كانولدت} ، والناس يعيشون في صمت والأجسام الخشبية المفصلة الأعضاء كما في لوحات أنطوان ريدرشيدت ورودلف ديشنجر ، كما لو أنها موديلات خياط ، والصمت المطبق الذي ينذر بالشؤم في الساحات والميادين ، والشمس مسلطة على صبية تدفع طوقاً عبر شارع طويل موحش .

هذه المواضيع تؤكد عدة تأثيرات من أعمال دي كيريكو الميتافيزيقية على فناني الواقعية السحرية :

١- ترجع أهمية هذه المواضيع إلي أنها تصور لنا عالماً ساكناً ، كما لو أنه القبر والإنسان المعاصر فيه ، يعيش في فراغ قاتل .

٢- محاولة التأكيد على المعني الأساسي للحياة المعاصرة ، وعلى الإحساس بالفراغ فيها من خلال نظام معين تقدمه اللوحة ليعبر عن الواقع .

٣- الارتباط الكامل بين تجربة الفنان الحياتية وأعماله .

٤- لعل أهم ما يجب أن نشير إليه في التأثير هو الفراغ الذي عبر عنه في لوحاته.

---

(1)Christo M.Jeachimides, and other, German Art in The 20th Century.P. 40.

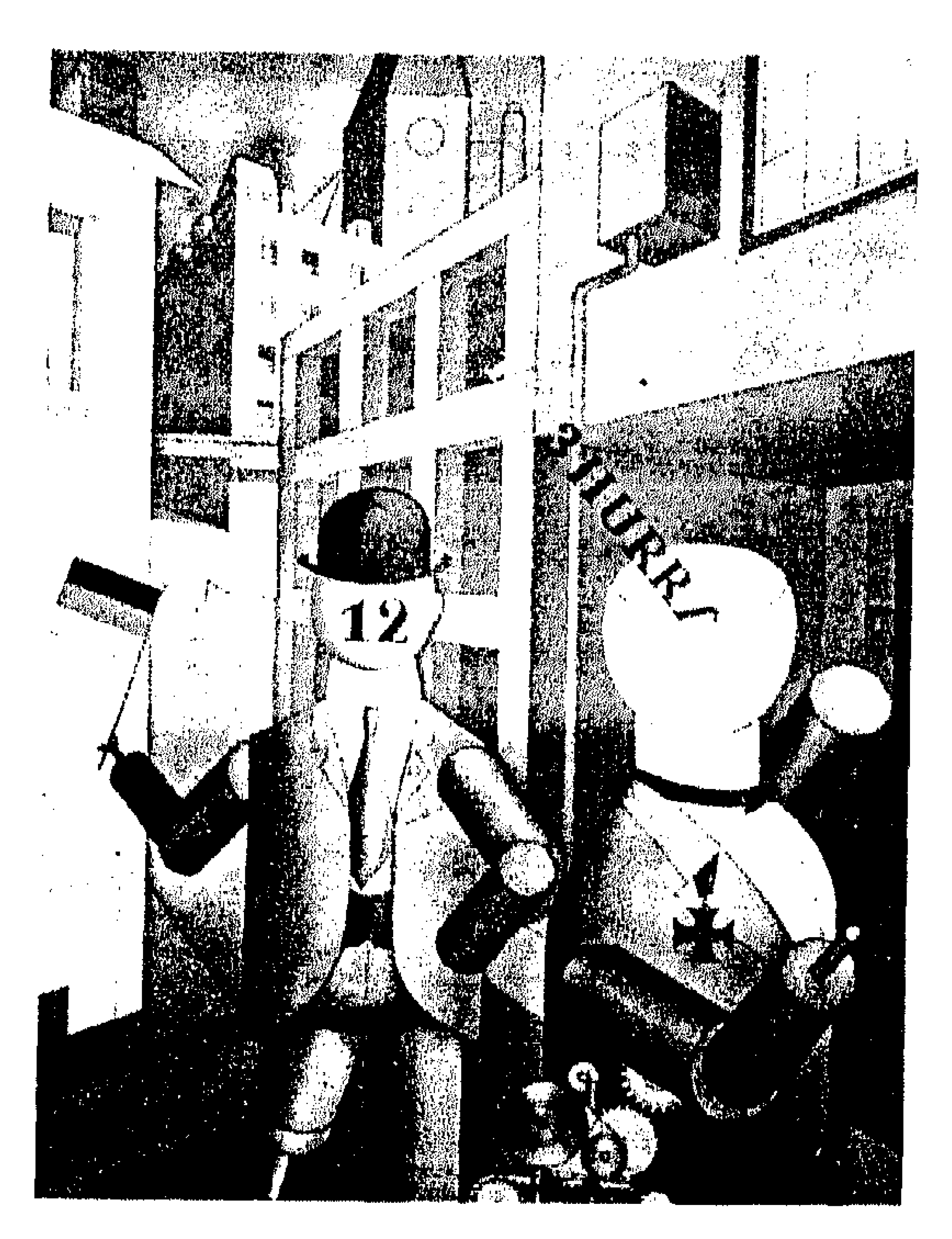
إذ أن الفراغ الذي يفصل بين الأشياء والذي درست علاقاته ونظمت عن طريق المنظور – قد ساعده على خلق جو صامت غريب ، كل شئ معزول عن الآخر بالفراغ ويتخلل الفراغ كل شئ ، ويحدد مواضعها ، وطريقة إعطاء الأبنية والأشكال البشرية التي أخذت شكل حجوم وظل الإنسان على الأرض ؛ ساعد كل ذلك على خلق شعور بعزلة الإنسان ووحدته القاتلة في العالم المعاصر ،فمن جو غريب مصنوع من الذكريات الإنسانية ، وحتى الإنسان الذي صوره دي كيريكو نراه ضئيلاً أمام البناء الضخم أو نراه تضخم حتى تحولت الأشكال إلي دومى خشبية أو موديلات، وتحول إلي تمثال من الجص أو الخشب،ففقد الحياة لكنه لا يحيا بالمعني الحقيقي ، لأنه يعيش في عالم غريب يقهره ويستبد به{كما في أعمال ريدرشيدت ورودلف ديشنجر}.

وقد ساعدت طريقة دي كيريكو في التعبير على إعطاء التأثير المطلوب لأعمال فناني الواقعية السحرية ، سواء من حيث تماسك اللوحة ، أو درجة توزيع الإضاءة أو تناسق الكتل والفراغات فيها التي أكدت على أن الواقع الذي يتحدث عنه موجود رغم غرابته ، وهذا يوضح لنا أن كلاً من فناني الميتافيزيقيا والواقعية السحرية يقدمون لنا عالماً موضوعياً تماماً ، لكنه المعادل الخارجي للمشكلة الذاتية .

ومن إيطاليا ومن خلال فناني **الميتافيزيقا**، نشأت معظم الروابط بفناني **الواقعية السحرية في ألمانيا** أمثال هينريش ماريا دافرنجهاوزن وفرانتس رادتسيفل وأنطوان ريدرشيدت ورودلف ديشنجر...وكذلك بمجموعة ميونيخ بممثليها الكسندر كانولدت وجورج شرميف وكارلو مينزة، ومن المرجح أن يكون من الصعب على واقعيتهم الجديدة أن تجد الذيوع والشهرة، وذلك دون التأثير الإيطالي، وبصفة خاصة مثلما يعرف بمفهوم **الميتافيزيقا التصويرية**،والأفكار التي جاءت في صحبتها،والمتعلقة بواقعية قديمة سعت نحو استعادة الأشياء لجديتها وجلالها ودقتها أو صرامتها، وكانت بمثابة نقطة الانطلاق **للواقعية السحرية**.

هذا وقد تأثر الفنان الحاصلي جورج جروستس– في أعماله الأولي– بالعالم المبهر لدى دي كيريكو، فتبدو الملامح الواضحة للميتافيزيقيا الخالصة أمراً مميزاً لإعماله ،حيث تظهر فيها النساء اللاتي يشبهن الدمى أو العرائس الكاملة الأعضاء والرجال ذو الأطراف الصناعية، وقد عملت البناءات المتقولبة ذات المناظير الخادعة

في الخلفيات وكذلك وضع العناصر المتنافرة بشكل كامل إلى جانب بعضها البعض، على توصيل ونقل تأثير ما استثنائي، وقد نقل جروستس مانيكان الميتافيزيقا التصورية إلى داخل لوحة معاقي الحرب ذوى الأطراف الصناعية، حتى بدوا كالربوت في حركتهم." ، كما في لوحة " الآليات الجمهورية. ١٩٢٠ – Republican Automotons-ش (٤٤) إن الأشخاص في هذه اللوحة لا يتم إبرازهم على أنهم مفهوم فردى، ولكن على أنهم مفهوم جماعي، ويكاد يكون أليا تماماً، ومن أجل زيادة قوة هذا التأثير فإن جروستس قد قرر أن يرقم أشكاله العديمة الروح.



ش(٤٤) جورج جروستس
" الآليات الجمهورية " ١٩٢٠
Republican Automotons

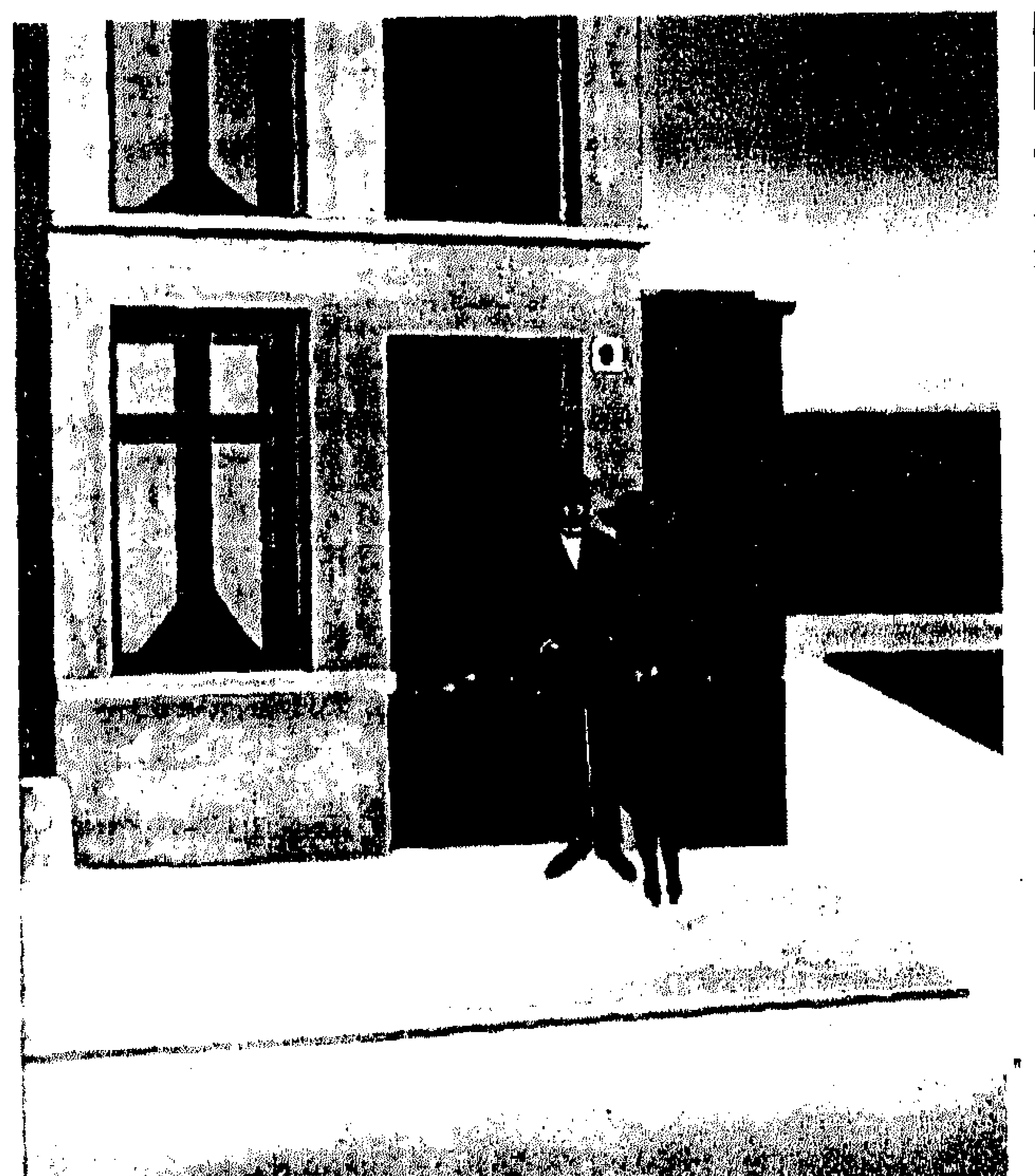
إن تأثر جروستس بالعناصر الإيطالية الميتافيزيقية كانت مرحلة هامة لديه، حيث يقول: " إنني أحاول- مرة أخرى- أن أعطى رؤية كلية واقعية للعالم... وببذل الجهد من أجل بناء وتكوين أسلوب واضح وبسيط، يصل المرء بدون قصد قريباً من أسلوب الفنان الميتافيزيقي كارلو كارا. إنني أستبعد الألوان. إن الخط العام يتم عرضه وتصميمه بطريقة فردية فوتوغرافية من أجل إبراز التجسيم والوصف، ومن جديد فإن الثبات والتكوين وطبيعة الأسلوب.. والتحكم في الخط والشكل يتم فرضهم مرة أخرى- إن الأمر يتعلق بأكثر من إجراء عملية تنظيف للبطانة الروحية للتعبيرية المتعددة الألوان على سطح اللوحة- إن موضوعية ووضوح الرسم والتصوير هو

نموذج هادى واسترشادي أفضل من السفسطة التي لا يمكن التحكم فيها للأحاجي والميتافيزيقيا والحماسة والوجد الديني." (١)

إن الخطاب الهام للموضوعية الجديدة جعل من هذه الملاحظات وثيقة للتغيير والتحول، حيث وضع جروستس ورسم الخطوط الرئيسية لبرنامج واقعي بنائي، إلا أن الروابط الخلفية بالميتافيزيقا الخالصة كانت قد تقطعت وأنهارت منذ عام ١٩٢١ ، ومن المحتمل أن قوتها الملزمة كصيغة للأسلوب مستلهمة أو مستعارة قد بدت له كبيرة جداً على نحو غير عادى، وقد واصل جروستس بإصرار في السنوات التالية مهمة تطوير فن تصوير واقعي وموضوعي.وقد كان للفاصل الميتافيزيقي لديه تأثير كبير على الكثير من فناني الواقعية السحرية، فكلاً من دافرنجهاوزن وريدرشيدت وكارل فولكر Karl Volker قد استلهموا أو استعاروا الكواليس والخلفيات الرتيبة للمنظر الطبيعي للمدينة كما في ش(٤٥) و(٤٦) و(٤٧)حيث كان هدفهم من خلال تلك

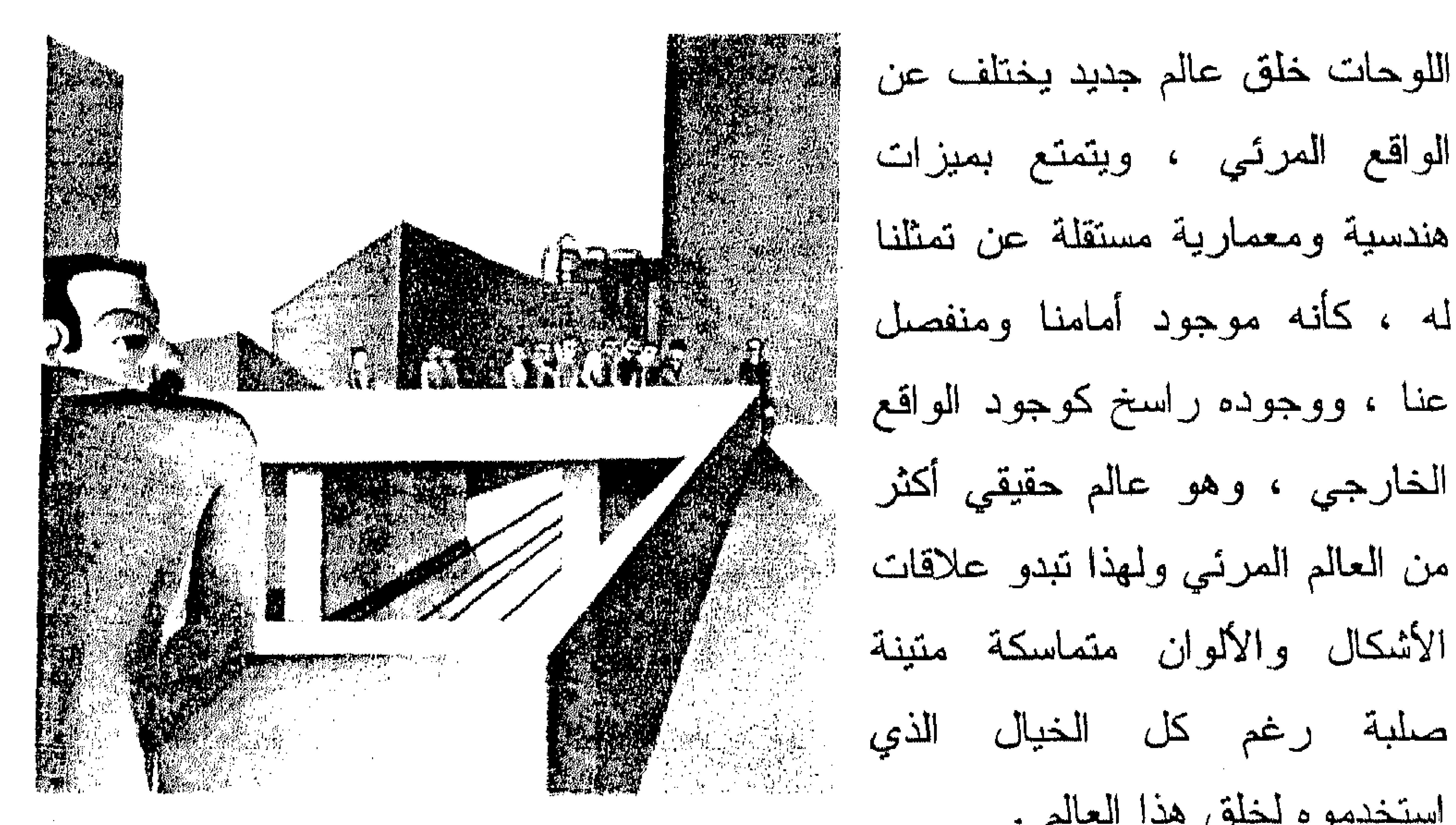


ش(٤٥) دافرنجهاوزن" صمام التحكم"
Der Schieber١٩٢٠/٢١



ش(٤٦) أنطوان ريدشيدت" المنزل رقم ٩ "
Das Hous Nr. 9١٩٢١

(١)Sergiusz Michalski. . Neue Sachlichkeit. Op . cit . P.29.



اللوحات خلق عالم جديد يختلف عن الواقع المرئي ، ويتمتع بميزات هندسية ومعمارية مستقلة عن تمثلنا له ، كأنه موجود أمامنا ومنفصل عنا ، ووجوده راسخ كوجود الواقع الخارجي ، وهو عالم حقيقي أكثر من العالم المرئي ولهذا تبدو علاقات الأشكال والألوان متماسكة متينة صلبة رغم كل الخيال الذي استخدموه لخلق هذا العالم .

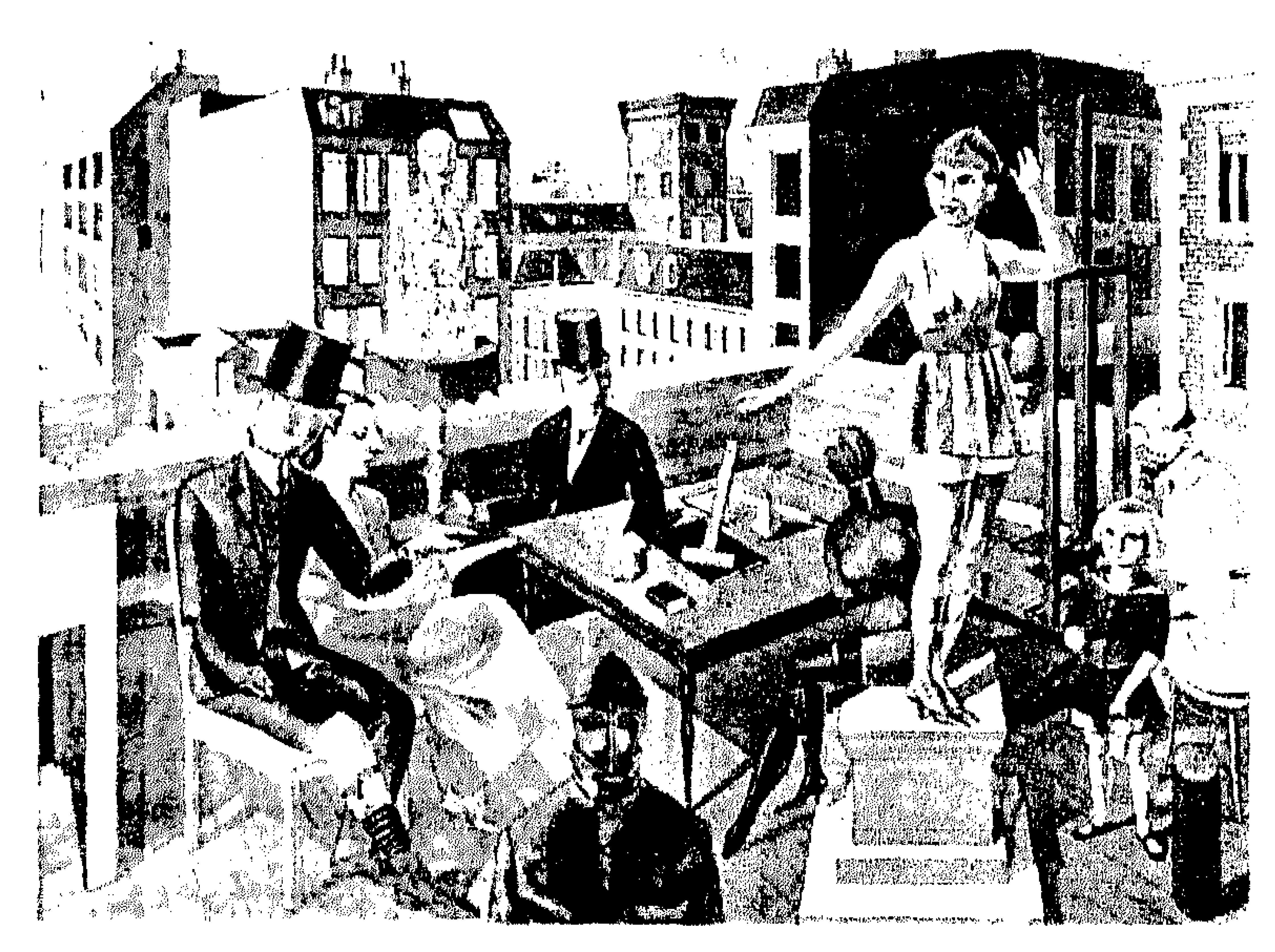
ش(٤٧) كارل فولكر " الصناعة "
Industriebild.١٩٢٣

كما إستلهم المصور هينريش هورلة Heinrich Hoerle النغمة المصطنعة للوحة " للآليات الجمهورية " أنظر ش(٤٨)، كما كان جروستس هو همزة الوصل المؤثرة بين رودلف شليشتر والميتافيزيقا، ويظهر ذلك التأثير في لوحة " الاستوديو الدادي الموجود فوق السطوح "سنة ١٩٢٠ -Dada Dachatelier ش(٤٩)من خلال الدمية النمطية ذات الأعضاء وكواليس المدينة المقفرة ذات الميتافيزيقا، ومثلثات قام دي كيريكو بوصفها عام ١٩١٩ في مقالة علم الجمال الميتافيزيقي" على أنها إشارات وعلامات سحرية رهيبة."[1]



ش(٤٨) هينريش هورلة " المشوهون الثلاثة / رجال آليون"
Drei Invalidel / Maschinenanner١٩٣٠

(1)Sergiusz Michalski. . Neue Sachlichkeit. Op . cit . P.33.



ش(٤٩) رودلف شليشتر " الاستوديو الدادي الموجود فوق السطوح " ١٩٢٠
Dada- Dachatelier

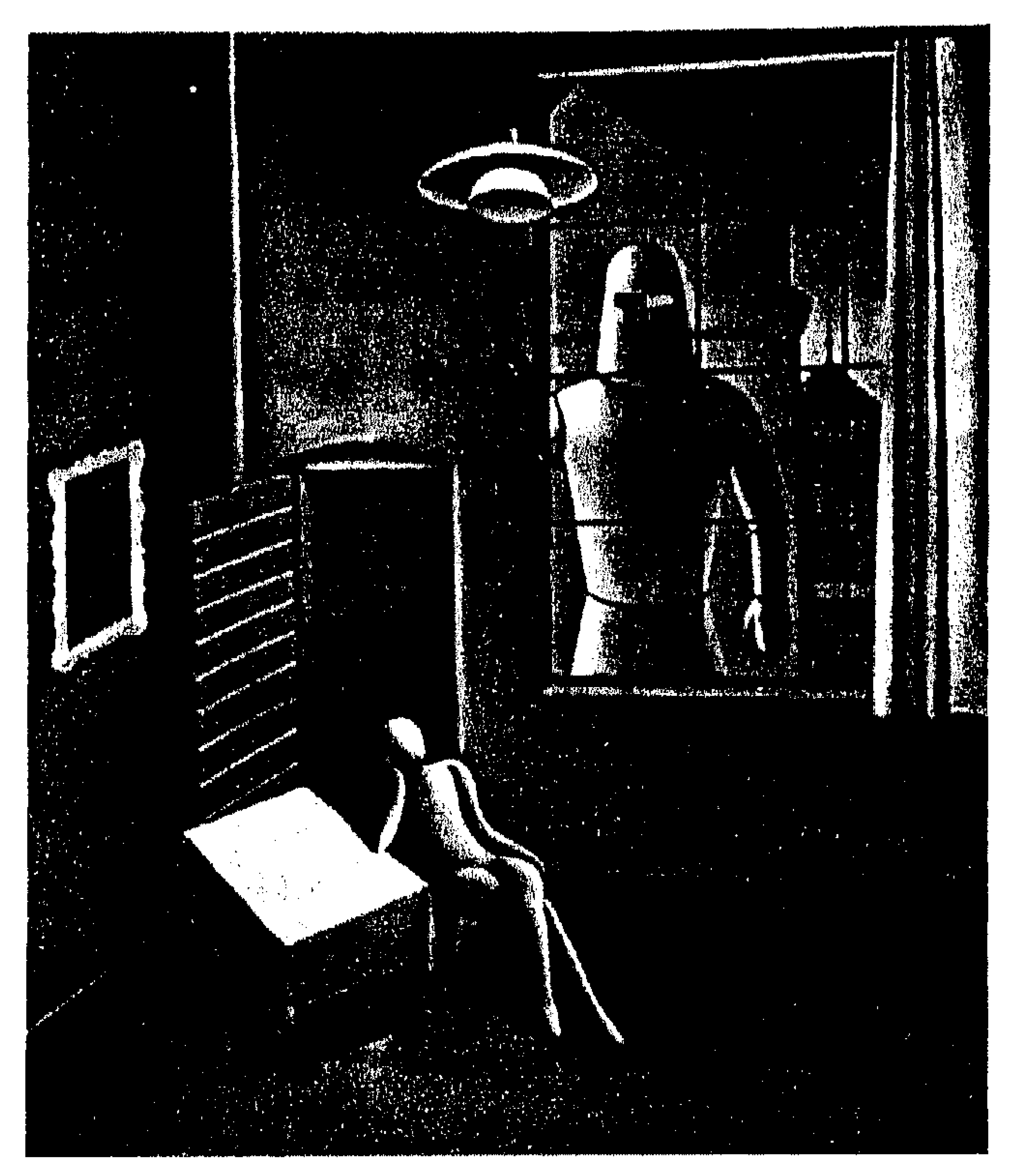
كما أن المقارنات من حيث الشكل التي تعقد بين أعمال دي كيريكو أنظر ش (١)(٩) وبين العديد من الأعمال التي تنتمي لاتجاه الواقعية السحرية مثل أعمال الكسندر كانولدت و رودلف ديشنجر كما في ش(٥٠)(٥١)- يبدو أنها تقدم البرهان والدليل على تلك الوحدة والتشابه المتعلق بفهم العالم، فقد صور الكسندر كانولدت – مثل دي كيريكو – بعض المناظر التي تصور معالم المدينة وأماكنها الزائلة ، وذلك من خلال ميادينها الفسيحة وأقواس بواباتها وطابعها المعماري القديم،كما تمتلئ مناظره بالأروقة المظلمة التي تتقاطع بظلالها الكثيفة

ش(٥٠) الكسندر كانولدت " الصلب" ١٩١٩

Kreuzzang

مع مساحات إضاءة مشرقة ، ترمز للجوانب الكامنة والظاهرة في الوجود الإنساني والكون .

كما صور رودلف ديشنجر – تحت تأثير أعمال دي كيريكو– الدمي (المانيكانات) ككائنات غريبة بديلاً عن الإنسان كما في ش (٥١) وغلفها بإطار من السكون والعزلة ، وأودع في تكويناته إحساساً بالوحدة والعزلة مصحوبة بجو مشئوم وأضفى على تكويناته المفرغة مظاهر الخواء والأسي على فقدان الجلال ، وشعوراً بالتوتر النفسي الصامت ، فالإنسان كمانيكان أصبح تائهاً بين محاصريه في المدينة التي بناها وجعلها حصناً منيعاً ولهذا تكشف أعماله– كذلك أعمال أنطوان ريدرشيدت – عن شعور بالاغتراب والإنطوائية وبسكون يوحي بعزلة ميتافيزيقية.وبشكل متكرر تتضح وتظهر الأشياء العينية المتشابكة، وأيضا الأشخاص والمناظر الطبيعية لبعض ممثلي الواقعية السحرية، وقد تميزت بالقطع من خلال شخصية وطابع الشيء المليء بالغموض، والذي يشير إلى الوضوح الشديد للحقيقة المرئية إلى الأسرار الخافية للأشياء.



ش(٥١) رودلف ديشنجر " **تهديد (أستوديو)**" ١٩٣٥

Bedrahung (Atelier)

لقد مرت رؤية دي كيريكو للحقيقة الميتافيزيقية من خلال المبالغة لدى الفنانين السرياليين، الذين استندوا أو استشهدوا دائما به بصفته واحداً من طليعتهم

وروادهم والممهد لطريقهم. إن أندريه بريتون Andre Breton قد كتب عن لوحات ماكس أرنست Max Ernst قائلاً: " إن الأمر يرتبط- والمجس أو جهاز الاختبار موجوداً في أيدينا- برصد ومراقبة كل نقاط التداخل بين العالم الموجب والعالم السحري، ولا ينبغي علينا أن ننسى أن الواقعية نفسها في هذه المرحلة قد أصبحت في كفة الميزان." (١)

إن أقصى خدمة أساسية لفهمنا الإيجابي للحقيقة ينبغي أن تنطلق من فن التصوير، إن القوى السحرية للأشياء أو الأدوات المفردة للصورة لا تكمن فقط في المبالغة الرسومية – ذات صفات وخصائص مذهب الطبيعة – في هذه الأدوات، أو في الدقة التصويرية المفرطة في الواقعية ؛ بل تكمن بالمثل في إمكانية تغريب الأشياء. إن الأمر يتعلق بقيامنا بنقل أو عكس ما هو معروف لنا بطريقة ما بحيث نستطيع حقاً أن نحدد هويته عن طريق البصر، وإلى درجة أنه يبدو لنا غريباً لأنه قد تم إبرازه وتصويره داخل اللوحة من خلال رؤية غير معتادة بالنسبة لنا أو تم الإتيان به ضمن سياقات لا نعرفهم أو ننظر إليهم حتى اليوم على أنهم أمر غير ممكن أو محتمل ، وبالنظر إلى صور ولوحات كل من فرانتس رادتسيفل وكارل جروسبرج أنظر ش(٤٢) و(٤٣) فإنه يتم عن طريق هذا التلميح أو الإشارة إلى نقطة اتصال شكلية أكثر بعداً للغة الصورة لدى تيار الواقعية السحرية : والمحصلة هي الاقتراب أو التشابك من حيث المفهوم مع فهم الحقيقة لدى الفنانين السرياليين.

إن هذا الاقتراب أو التشابه يصبح أكثر وضوحاً داخل فن وتصوير اللوحات الشخصية لدى مصوري الواقعية السحرية، فإلى جانب البورتريهات التي تتصف حتى التفاصيل بالولاء والإخلاص الطبيعي، كما هو الحال تقريباً لدى فيلهلم شنرين برجر وجورج شرميف كما في ش(٥٢) و(٥٣) ، وكذلك إلى جانب صور الإنسان المتصاعدة إلى درجة التجهيل وذات الطابع النمطي الإكليشيهي، كما هو على سبيل المثال لدى أنطوان ريدرشيدت أو رودلف ديشنجر كما في ش(٤٦)و(٥١)؛ فإن هناك أيضاً صوراً ولوحات شخصية قد اتصفت من خلال النظرة السيكولوجية إلى الإنسان، ومما ميز لوحات كارلو مينزه وكارل هوبوخ كما في ش(٥٤)و(٥٥) كان هذا الاقتحام والتوغل داخل النفس الإنسانية نحو الهواجس الجنسية والشذوذ.

---

(١)Hans. Jurgen Buderer, Manfred Fath. . Neue Sachlichkeit. P. 68.



ش(٥٣) جورج شرميف "هيدفج شرميف"

Hedwig Schrimph ١٩٢٢



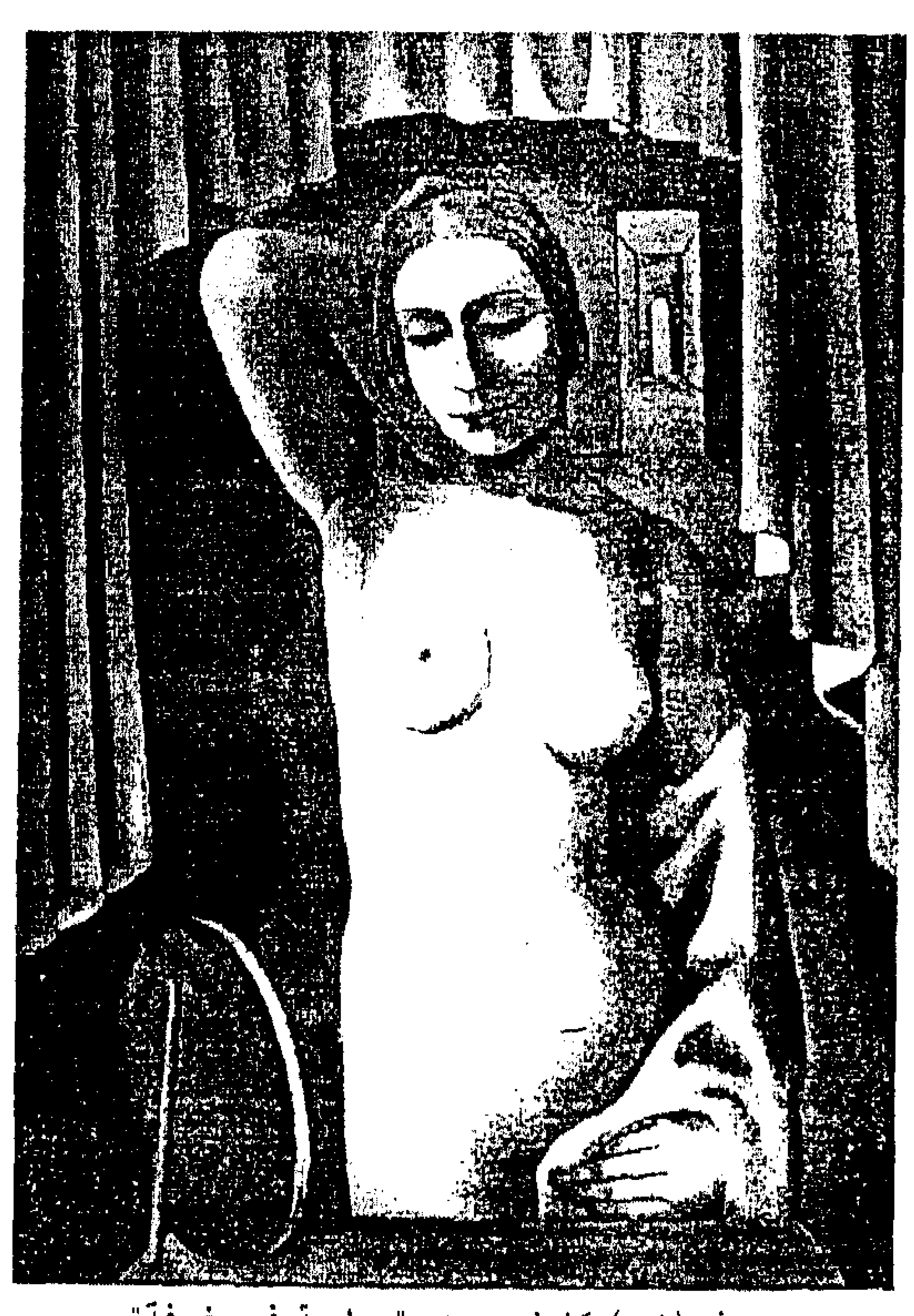
ش(٥٢) فيلهام شنرين برجر " صورة عائلية"

Grobes famelienbild ١٩٢٥



ش(٥٥) كارل هوبوخ "الأختان"

Die Schwesterl ١٩٢٣



ش(٥٤) كارلو مينزه " عارية في غرفة"

Akt im raum ١٩٢٩/٢٨

كما كان هناك سلسلة كاملة من لوحات وصور القتلى التي تشكل نبره هامة في صور الإنسان عند فناني الواقعية السحرية، كما كان الاقتحام والتوغل داخل النفس البشرية وحتى الحدود العادية لايظهر ولايفصح عن نفسه فقط من خلال صور المجانين لدى دافرنجهاوزن وأليس زومر Alice Sommer ؛ بل يظهر أيضاً في الأشكال المتطرقة للشيخوخة كما هو الأمر على وجه التقريب في لوحات الأشخاص عند فريتس بورمان.

فكما دعا أندريه بريتون الفنانيين السيزياليين، في عصر آراء سيجموند فرويد – إلى الابتعاد عن معرفة الحقيقة من خلال المنطق؛ فقد دعاهم أيضاً إلى معرفتها عن طريق العلم ببواطن النفس قائلاً : إننا لا نزال نعيش تحت سيطرة المنطق .. ولكن في نهاية الأمر واعتماداً على اكتشافات فرويد، فإن هناك تياراً جديداً بدا في الظهور ؛ في ظله يستطيع الباحث الإنساني أن يواصل أبحاثه وتحليلاته بحيث لا يكون مرتبطاً بعد الآن بالحقيقة المجردة "[١]

الواقع المستقل للوحة

إن تحديد روه **للواقعية السحرية** يبدو أنه مرتبط أيضاً بشكل ظاهر وصريح بالأعمال الفنية الميتافيزيقية لجورجيو دي كيريكو، وبفهم الواقع أو الحقيقة لدى الفنانيين السيرياليين، حيث أن أي تحليل أدق لتحديده هذا، يستهل ويبدأ مستوى آخر تماماً لحقيقة وواقع اللوحة. ولقد افتتح روه مقالته المسماة "سؤال عن هدف التصوير" بتشديد وتأكيد واضح على إعادة اكتشاف الواقع، وأشار إلى " أساس عمومي راسخ" بصفته " نشأة لعالم الموضوع"بل أنه كذلك قد تعدى هذا إلى تجسيد هذا المستوى،وذلك بأن وصفه بأنه يمثل"إبداع وخلق ثان" "إن السر ليس أمراً مختفياً وراء الأشياء،ولكنه هو الضرورة البسيطة وعالم اللوحة اللذان يمكننا اعتبارهما والنظر إليهما غير مقيدان طبقاً لظهورهما وعرضهما البصري في اللوحة،بدون الالتفات إلى القدوة أو المثل الشكلي لهما،وبدون إعادة النظر أو مراجعة الصدق الطبيعي التعبيري"[٢]

---

(١)Hans. Jurgen Buderer, Manfred Fath. . Neue Sachlichkeit. P. 68.

(٢)Ibid . P. 69

وحسب رأي فرانتس روه فإن فن التصوير لدى مذهب الواقعية السحرية لم يكن يرمي إلى اكتشاف الأسرار الموجودة خلف الأشياء، وذلك على العكس من ميتافيزيقية دي كيريكو والتيار المضاد للمنطق لدى السيرياليين؛ غير أن فن التصوير لدى مذهب الواقعية السحرية لم يبد اهتماماً ولم يتجه إلى الوصف والتصوير البسيط الواقعي أو النقل لعالم الأشياء، ولم يبد اهتماما بتكرار وإعادة معرفتنا الاعتيادية البصرية بالأشياء اليومية، وذلك على عكس ما ينطبق- حسب رأى روه- بالنسبة إلى واقعية القرن التاسع عشر.

إن الأمر يدور حول الظهور المتجسد المليء بالأسرار والغموض للأشياء والأشخاص المصورين في اللوحة.، وهذا أمر يكمن برسوخ من خلال طريقة وأسلوب ترتيب اللوحة، وعن طريق هذا يجرى التماس التأثير البصري للنقل والتنفيذ الرسومى للأشياء المصورة، وعلى وجه الخصوص يجرى مخاطبة هذا الانطباع الذي يحدثه ويخلفه الترتيب والتوالي التركيبي لمفردات اللوحة بجانب بعضها البعض، أو كما أطلق عليه روه " التركيب والتشابك الروحي " إن السحر الذي تشعه الأشياء هو نتيجة للانتظام أو الصحة التصورية للتشكيل والبناء.

إن التحديد التصويري للأشكال الجديدة للتعبير، التي تنتمي إلى الواقعية السحرية التي جاءت في أعقاب مذهب التعبيرية، قد ابتعد ونأى بنفسه بوضوح من خلال هذا عن محاولة القيام بتحديد وتعيين الأشياء على اعتبار أن هذا هو أمر واجب الظهور والوضوح في اللوحة، ولا يجب هنا البدء بتأمل ذهني ميتافيزيقي حول الوجود الحقيقي والأصلي للأشياء، ولا يجب القيام بالتحقق من إمكانيات النفاذ والتوغل من خلال اللوحة للوصول إلى الحقيقة المليئة بالغموض والأسرار المخفية للأشياء. إن المفردات يجرى فهمها بوصفها وسيلة، وأداة للتشكيل والبناء التصويري، كما أن لغة هذه المفردات وأشكالها التعبيرية يمنحنها ويعطينها تأثيراً بصرياً جديداً، وكذلك فإن الشكل والأسلوب- الذي يقوم به الفنان لتصوير عالم الأشياء- يحددان أسرارها وغموضها.

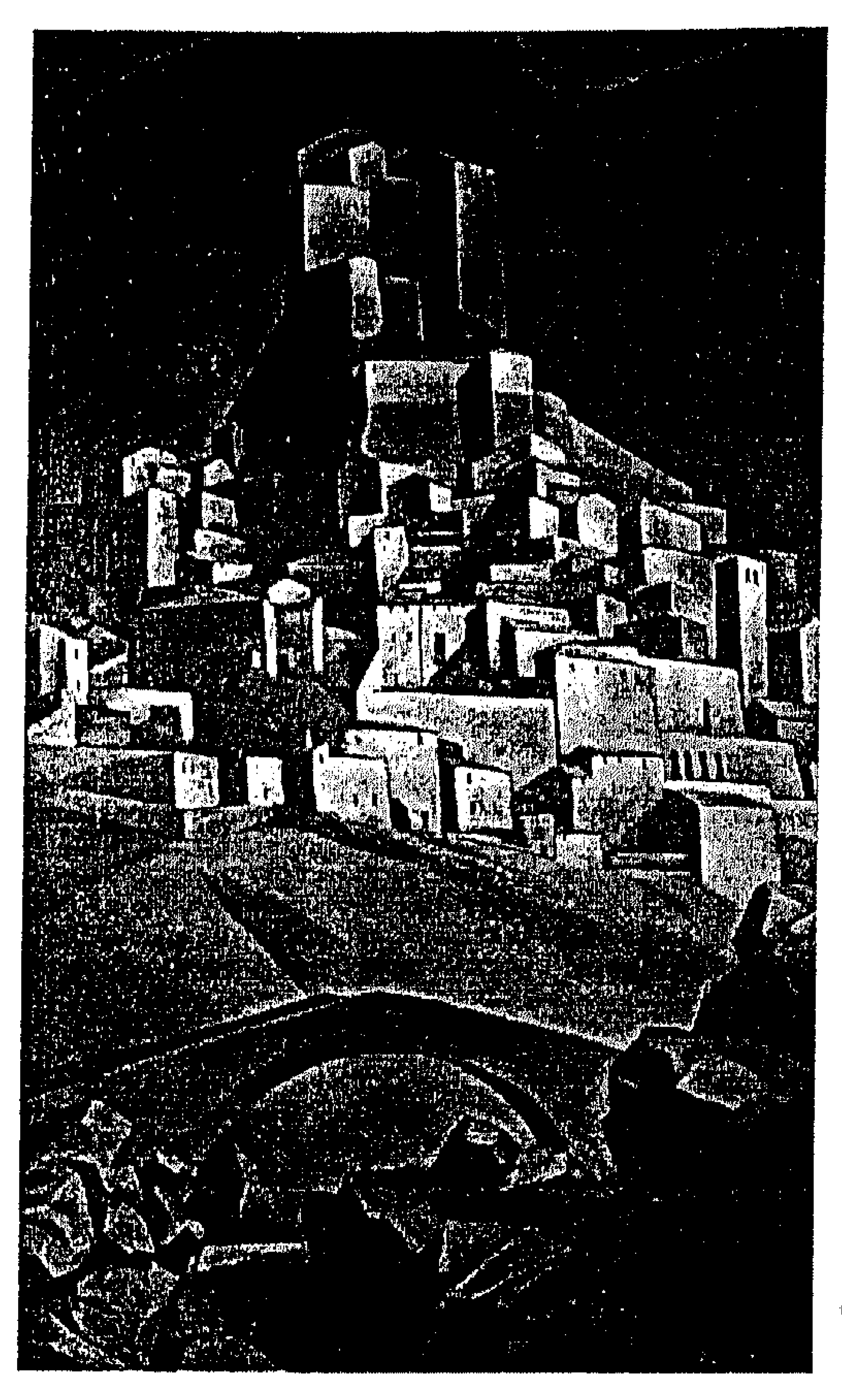
إن هذا الإدراك للتشكيل والتركيب الجديد يقترب من إدراك ومفاهيم أنصار التجريد، فمن خلال الكتابات النظرية لـــ فاسيلي كاندينسكي Wassily Kandinsky وتصورات كاسيمير مالفيتش Kasimir Malevitschs" ذات الطابع السيادي والتفوقي"، ومبادىء التركيب لـــ بول كلي Paul Klee ؛ فإنه يتم بشكل مفصل شرح التأثيرات البصرية للغة التشكيل المستقلة لفن التصوير. ومنذ بداية القرن فإنه لم يجر إمعان النظر فقط بطريقة نظرية حول وظيفة الخطوط لدى التطور أو النشأة التجريدية للحركة لدى شيوع وسريان السكون، وحول الديناميكية البصرية للون الخالص، وحول التفاعل بين اللون والشكل والعلاقات البصرية الوثيقة بينهما في نطاق اللوحة؛ بل لقد جرى بطريقة منهجية بحث تلك الأمور السابق ذكرها، كما على سبيل المثال في محاضرات ودروس بول كلى التي كان يلقيها في مدرسة الفن والبناء(الباوهاوس): "إن السحر الكامن في الأشياء بوصفه نتيجة لذلك التشابك الروحي التصويري المذكور، إنما يستند ويقوم مثل التجريد على الإطلاع على لغة التخاطب الخاصة للتصوير التي تتجسد وتتضح في الأشكال الممكنة التحديد.وأن الأشخاص والأشياء لا يمكن تحليلها من ناحية جوهر طبيعتها الممكنة والمحتملة،ومن ناحية الحقيقة الداخلية لهما فقط؛ إنما يجرى إعادة خلقها في اللوحة،وذلك حسب قواعد وأسس التشكيل والبناء"[١]

ومن خلال هذا تتضح التشابهات من ناحية الإدراك والتصوير مع التكعبيين، أيضاً بالنسبة إلى براك وبيكاسو فإن الصراع التكعيبي مع الشكل إنما يهدف إلى " إعادة خلق " ما تريد اللوحة أن تقوله، والذي لا يقصد مطلقاً إلى إمكانية مقارنة شكل اللوحة مع معرفتنا البصرية المعتادة. وهنا أيضا يمكن النظر إلى اللوحة على اعتبارها عالماً مستقلاً بذاته، إنه تصور يشير إلى الفكر التصويري لدى بول سيزان.

وبذلك يظهر ويتضح منظور جديد لفهم الواقعية السحرية، لا يسير فقط إلى وجود علاقات وروابط مع الأنماط المتزامنة للتشكيل وبالذات للميتافيزيقا و للسريالية، وفي الوقت نفسه فإن تطور فن التصوير يصف نفسه أيضاً بأنه وجهة أو طريقة إدراك وفهم جديد لواقعية اللوحة ،مطابقاً لجهود ومساعي ممثلي التجريد. هذا ولا

---

(١)Hans. Jurgen Buderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 69.



ش(٥٦) الكسندر كانولدت "منظر سيبيكو"
Ansicht Vol Subiaco ١٩٢٤

يتضح فقط في التوازيات والتشابهات الشكلية المتبصرة إلى هذا الحد، كما في المناظر الطبيعة لدى كانولدت ش(٥٦) مقارنة بالمناظر التكعيبية الأولي لدى براك أو الأشكال القصوى للتجريد في اللوحات الشخصية للإنسانية لدى، هنريش هورلة كما في ش(٤٨)؛ فقد استهلت الناقدة يوتاهيلزفيج- يونن Utta Haulsweg Johnen تأملاتها وأفكارها المتعلقة بالصور الشخصية لمصوري الواقعية السحرية بالسؤال كيف يتم هذا في الحياة الفعلية؟

إنها تعترف بأن تطور فن البورتريه في فترة الانتقال من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، قد تميز من خلال فهم وإدراك جديد لواقع اللوحة. وهذا يعنى أن الغرض المتمثل في تصوير الهوية/ الشخصية- من حيث تعبيرات ومعالم الوجه، والفهم الفردي للذات والمكانة الاجتماعية للشخصية المصورة- قد صاحبه تساؤل عن التطور الشكلي والبنائي لمحتوى اللوحة. وإلى جانب إعادة التعرف بالشخص المرسوم في اللوحة، تبرز الرؤية المحبة للجمال للغة الأشكال والألوان، وهي لغة موجهة لذاتها وذلك بناءاً على قواعد وأسس خاصة بها. [1]إن المثال الأساسي البصري للإنسان قد أدى فقط إلى تحديد الاتجاه لقالب شكلي يتحتم نقله إلى لغة الأشكال والألوان للوحة.

---

(1)Hans. Jurgen Buderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 70.

رؤية فناني الواقعية السحرية:-

١- صورة الإنسان:-

إن وجهة النظر التصويرية- التي تتصف بإظهار وإبراز الدواخل النفسية الفردية للإنسان من خلال التصوير الواقعي السحري الذي لا يكون مبرراً أو حجة لشيء- قد ميزت مجموعة كاملة من اللوحات. إن الأمر يتعلق هنا بالشيء الغير عادى أو المألوف، وهو تحريك الأشياء التي تقع بازدياد في أقصي الأطراف أو بعيداً عن مجال الاهتمام إلى مركز وبؤرة الاهتمام: مثل الشكل أو الهيئة المتطرفة للشيخوخة عند الفنان **فيلهلم رودلف** Wilhelm Rudelph كما في لوحة "والد الفنان " ٢٠ /١٩٢١ Vater Des Kunstlers ش(٥٧) كما يؤكد ذلك تلك الخلفية بعمقها الدامس اللون الذي يوحي بعالم مجهول وغامض يجعل المشاهد يعيش في حس ميتافيزيقي لما يمليه هذا الموقف من غرابة ، رغم واقعية الشكل الإنساني ، في وضعه الغريب كما لو كان إنسان قادم من عالم آخر . ويزيد من هذا الحس تلك الألوان بلمساتها الخافتة بلون يقترب من لون الفناء والموت ؛ كل ذلك أعطي تأثيراً كبيراً وخيال يجعل المشاهد يحاور بينه وبين هذه الأشكال في صمت وهدوء.

ش(٥٧) فيلهلم رودلف "والد الفنان " ٢٠ /١٩٢١
Vater Des Kunstlers

وكذلك في الشذوذ النفسي، كما يتضح على سبيل المثال في لوحة "صبية في المرسم" ١٩٢٥ Madchen in Atelier للفنان **هانز جروندج** Hans Grinding ش.(٥٨)والتي بها حساً ميتافيزيقيا وواقعياً ، فمن خلال البقعة الحمراء- الشريطة في

رأس الفتاة- التي غمرت هذا الشكل،كما لو كان لحظة يقظة داخل هذا الصمت النفسي والذي أوحى به الحس الدرامي لألوان اللوحة بدرجاتها الرمادية المائلة للاخضرار ولدرجات اللون البني المتجانس بهمسة اخضرار؛مما أشاع في اللوحة حساً واقعياً سحرياً يقترب من الطابع الميتافيزيقي ؛ فقد انصب اهتمام الفنان على تجربة ومعرفة اللاعادي والواقع في إطار العالم الآخر في الطبيعة،والذي لم يعد من الممكن تفسيره عن طريق المنطق الإيجابي.



ش(٥٨) هانز جروندج "صبية في المرسم"
Madchen in Atelier ١٩٢٥

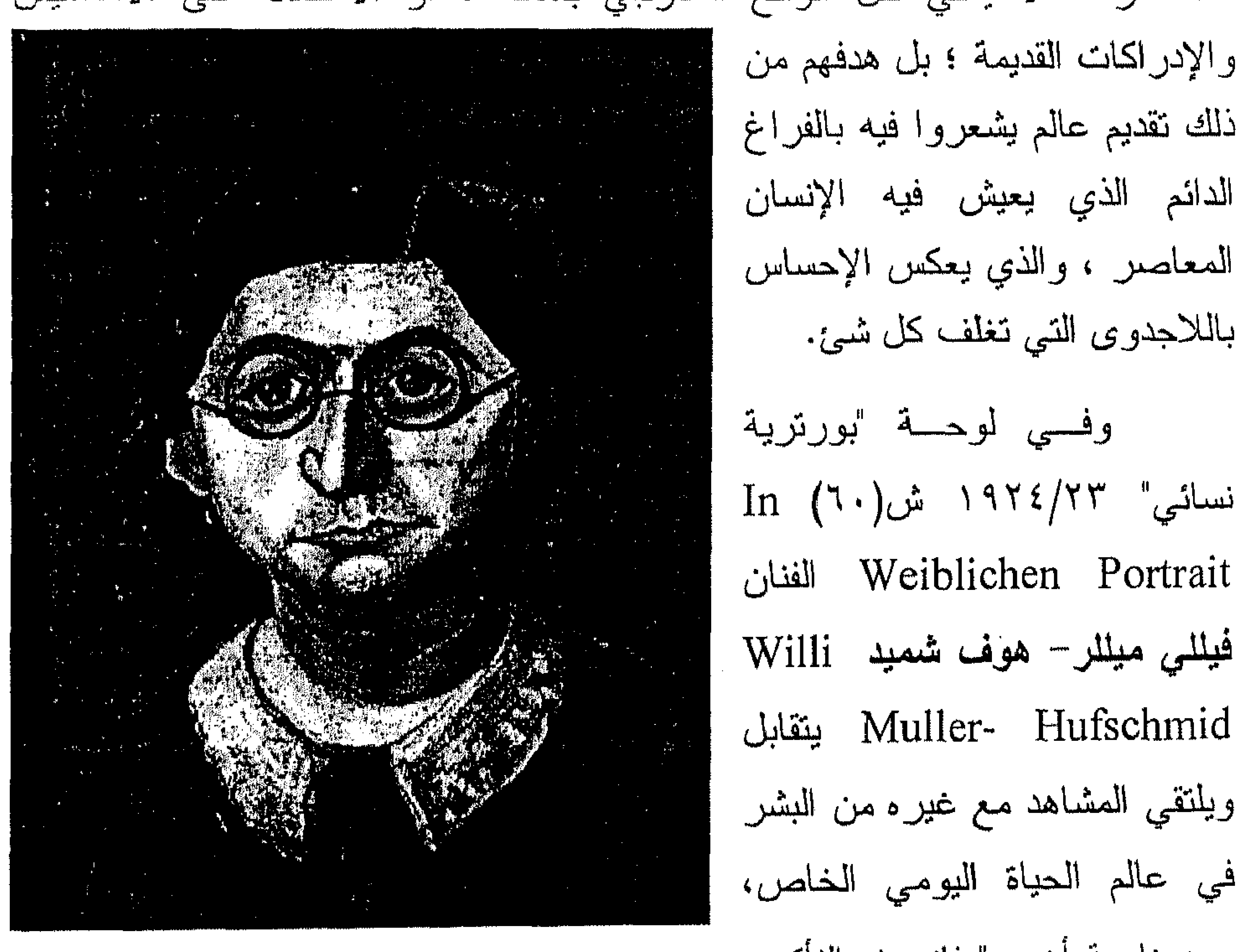
وقد كان جروندج دائم البحث عن الشخصيات التي استطاعت توضيح أو إعطاء صورة واضحة للعصر التي تعيش فيه،ولذلك فقد أبدع في كثير من الصور الفردية بورتريهاً لمجتمع المدينة الكبيرة في العشرينيات،مثل أولاد العمال المشردين والنساء العاملات اللاتي يعيشن في بؤس وشقاء كما في لوحة (على حافة المدينة)١٩٢٦ Am Stadtrand ش (٥٩) ، وفيها قام الفنان بمراقبة الحقيقة بنظـــرة واقعية وبرؤية ميتافيزيقية حيث يبـــرز اهتمامه الشديد بالتفاصيل، كما بالغ في تصوير الأشخاص بحيث أصبحوا نماذج وأنماط، ومـــع ذلـــك فقـــد وضع القوالـــب مـــوضع الشـــك والارتيـــاب بـــأن جعـــل التمزق الداخـــلي أمـــراً واضحـــاً مـــن خـــلال



ش(٥٩) هانز جروندج "على حافة المدينة" ١٩٢٦ Am Stadtrand

نظرات الأطفال المشتتة والخائفة ومن خلال الجمع بين النفسي المدروس والعالي بين الألوان .وفي هذه اللوحة تتراجع وترتد العناصر النقدية الاجتماعية خلف رؤية الناس البسطاء / المشردين، وتتميز بأنها أكثر وصفية ومدفوعة بالحب والعطف على هؤلاء الناس، ولكن الفنان امتنع عن إضفاء المثالية الكاذبة عليهم؛ وذلك شهادة على مستوى معايشتهم مما ساعد على إضفاء نوعاً من التوتر الخفي عليهم ،وقد أكد ذلك أيضاً عن طريق نظراتهم الغامضة في اتجاهات مختلفة، كما لو كانوا ينظرون لعالم مجهول، مما أضفى على هذا العمل حساً ميتافيزيقياً ذو واقع خاص.

وهذه الأعمال هي محاولة للتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر داخل المدينة الحديثة ، حيث يعيش منفرداً وحيداً ، وهذا التعبير – عن العالم الذي يمثل المجتمع المعاصر – لا يعني نقل الواقع الخارجي بأمانة ، أو الاعتماد على الأحاسيس والإدراكات القديمة ؛ بل هدفهم من ذلك تقديم عالم يشعروا فيه بالفراغ الدائم الذي يعيش فيه الإنسان المعاصر ، والذي يعكس الإحساس باللاجدوى التي تغلف كل شئ.



ش(٦٠) فيللي ميللر– هوف شميد "بورتريه نسائي"٢٣/ ١٩٢٤
In Weiblichen Portrait

وفي لوحة "بورترية نسائي" ١٩٢٤/٢٣ ش(٦٠) In Weiblichen Portrait الفنان **فيللي ميللر– هوف شميد** Willi Muller- Hufschmid يتقابل ويلتقي المشاهد مع غيره من البشر في عالم الحياة اليومي الخاص، ومن ناحية أخرى" فإنه يتم التأكيد والضغط من خلال التخطيط والرسم الدقيق على أجزاء متفرقة لمعالم خصوصية مميزة للفم والأنف، ومثل الأكياس الدمعية البارزة واللافتة للنظر والحواجب المرفوعة إلى الأعلى، ويكون هذا التأكيد كبير جداً لدرجة أنه لا يتم إبراز

الشيء العادي، ولكن الشيء الخاص المميز، بل الأكثر من هذا الشيء الذي يتصف بالغرابة والعجب." (١)

ويبدو أن كلاً من الفنانة **أليس زومر** والفنان **برونو فوجت** Alice Sommer Und Bruno Voigt قد أبرزا الغرابة المتعلقة بمعالم الوجه بطريقة تجسيمية تصويرية: فالفنانة أليس زومر في لوحتها المسماة " رأس امرأة " ١٩٢٥ ش (٦١) Portrat Frauenkopf قد ضاعفت وزادت من تركيز وحملقة النظر، وذلك حتى آخر حدود الطبيعية، وهذا الأمر ينطبق أيضاً على الفنان **ألبرت بركلة** Albert Birkle في لوحته المسماة " السيد شبندلر" عام ١٩٢١ ش(٦٢) Herr Spindler فالأذن الضخمة والعيون الجاحظة التي تدور وتتقلب نحو الأعلى في الفضاء بنظرة تحديق، كل هذا قد خرج عن نطاق المألوف واتصف بالجنون.



ش(٦١)اليس زومر " رأس امرأة "
Portrat Frauenkopf ١٩٢٥



ش(٦٢) ألبرت بركلة " السيد شبندلر" ١٩٢١
Herr Spindler

(١)Hans. Jurgen Buderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 163.

إن الاهتمام المتعلق بتصوير الإنسان عند مصوري الواقعية السحرية قد أنصب على تجربة ومعرفة اللاعادي، الواقع في إطار العالم الآخر للطبيعة والذي لم يعد تفسيره وإيضاحه عن طريق المنطق الإيجابي. إن الأمر- هنا- لا يدور فقط حول المرض أو التشوه، ولا يدور فقط حول الشيخوخة أو الشذوذ العقلي؛ إن مستوى الجنون اليومي والمعتاد الذي تم تجسيمه في لوحات كثير من فناني الواقعية السحرية، كان يدور حول علاقة الرجل بالمرآة.

" إن الرجل كائن لديه إحساس بالتفرد والاستثنائية. إن وعيه الذاتي بنفسه قوى جداً لدرجة أنه لا يمكنه على الإطلاق تصور وجود رجل ثان. أنا والعالم... أقوى تجمع وتكتل للرجال استمر ودام ضد المرأة. إن المرأة المعشوقة تجمع وتوحد كل الأعداء: المدرسون ورجال الجيش ورجال الشرطة، وبخلاف ما يشكل تهديداً للعظمة المطلقة للرجل"[1] بهذه المقولة يقدم **أنطوان ريدرشيدت** Anton Ruderscheidt تعليقاً نفسياً في تصويراته للعلاقة المتسمة بالبرود والتباعد بين الرجل والمرآة، كما على وجه التقريب في لوحة " المنزل رقم ٩ " أنظر ش (٤٦) حيث نجد فيها أن الرجل والمرآة يتقابلان دون انفعال أو حماس وبدون ما يشير إلى أنه سوف يكون بينهما حديث ممتع ومسلي، ولكن كذلك هي أيضا العلاقة بين الرجل ومجاميع البشر. وقد إتجه الفنان في أعماله إلى التخلي عن المظاهر الموروثة، وذلك عند تقديمه للإنسان/ الفرد، فلم يسمح لنفسه أو للبيئة المحيطة به أو الشارع الواقف فيه أن يكون دليلاً على هويته، وفي شكله ومظهره الخارجي وهو يرتدى ملابسه الرسمية، فإنه بهذا قد تم تقديمه على أنه ممثل لأحد الطبقات الاجتماعية ميسورة الحال وكدليل على عصره؛ ولكنه في الوقت نفسه قد ظهر كفرد مستقل قائم بذاته ورمز على الوضع الاجتماعي وحفاظاً على الذات مصحوباً إلى حد كبير بالعزلة والوحدة.

إن ريدرشيدت المتفرد لم يعرض فقط بذلك إشكالية مقابلة فاقدة للمعنى وغير معبرة بين الأجناس، ولكنه عرض بشكل عام إشكالية الوحدة أو العزلة وعدم قدرة الفرد على التواصل والتفاهم. " إن الجمود واللاحركة للشخصيات التي تشبه العرائس

---

(1)Hans. Jurgen Buderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 169.

الميتافيزيقية ، ودقة الملابس كالقميص الأبيض ذو الياقة المشدودة والبابيون والقبعة السوداء المستديرة والبدلة اللائقة جداً، وكذلك أيضاً الرتابة الصارمة التي يتسم بها المحيط المعماري الجمادى الميتافيزيقي الطابع التي تم وضعها فيه بلا حركة ؛ كل هذا قد أكد هذه العزلة ذات التفرد والاستثناء المبالغ فيه. إن المستوى أو الدرجة النفسية التي لاحت في هذه الصور ، قد اشتملت على لحظة متعلقة بالسير والتراجم تتمتع بالوصفية الذاتية، إننا يمكننا من خلال الشخصيات الرجالية المرتدية للبدلة الداكنة والقبعة السوداء المستديرة والتي شكلت نمطاً في لوحاته أن نخمن بصورة أساسية الصورة الذاتية للفنان." (١)

كما تعبر عناصر اللوحة عن نفسها في سكونها وهدوئها كعلامة ودليل على التوجه الفكري القائم عموما، فالشارع والمنزل والملابس... كل هذه الأشياء تتعدى وتتجاوز هيئة الإنسان، وتشير عبره إلى تفسير عام إلى متطلبات وشروط الحياة الوجودية للإنسان في واقعه ومصيره التاريخي المعاصر.

وكما أن لوحات ريدرشيدت قد إتصفت كثيراً من خلال درجة ومقدار عالي من الحيادية، فإن الفنان **رودلف ديشنجر** Radolf Dischinger مجدداً قد وصل إلى أقصى درجات التطرف في إظهاره للهيئة أو القوام البشري بمظهر العرائس مجهولة الهوية- وهناك تشابه واضح مع نماذج لوحات فناني الميتافيزيقا الإيطاليين اللذين تأثر بهم- فقد رسم صورة للإنسان تخلص فيها من مظهر من مظاهر الفردية، وتم تجهيله بصورة مطلقة. إن الإنسان يتحرك داخل نطاقه الحيوي كالدمية سهلة الانقياد، وذلك في موقفه المتعلق والمتوقف على الظروف والقوى الخارجية إنه لا يمكنه التراجع والانسحاب إلى داخله الخاص، وذلك دفاعاً عن نفسه،وذلك لأن أجواء التهديد والهلاك تنفذ وتتسلل بدون انقطاع من خلال النوافذ والأبواب،كما في ش(٥١)ولوحة"عرائس مكتملة الأعضاء"(أستوديو)١٩٣٥ش(٦٣)(Aletier) Gliederpuppe .

(١)Hans. Jurgen Buderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 170.

إن هذه اللوحات يجب أن نشير إليها بوصفها علامة ودليل على الواقع الاجتماعي الكئيب والخانق، إن هاتين اللوحتين هما رمز وعنوان للخضوع التام للفرد أمام مطالب الدولة الشمولية، التي تقوم بتنفيذ وفرض عقيدتها السياسية ليس فقط من خلال أساليب الدعاية والترويج، وإنما من خلال المراقبة والتهديد المتعلق بالحياة والوجود الذي يصل في نهاية المطاف إلى تصفية جسدية ليس فيها هوادة أو رحمة لهولاء الذين ليس لديهم استعداد للتكيف أو التهيؤ مع مثل هذه العقيدة. إن ديشنجر يضفي

ش(٦٣) رودلف ديشنجر" عرائس مكتملة الأعضاء" (أستديو) ١٩٣٥ Gliederpuppe r

حقاً على لوحاته وصوره جانباً تصويرياً ذاتيا لا شك فيه، وذلك من خلال وضع حال المرسم(الأتيليه) ، وبالرغم من ذلك فإنه يجب علينا عدم فهمها على أنها تقديم وعرض للوضع العام لإنسان العصر، إن الخاص قد أصبح الوسط الذي من خلاله يتجسم الأمر الساري والقائم عموما، ألا وهو صورة واقع حياتي مجازى ومجسم لعصر من العصور." (١)

وقد غلف ديشنجر أعماله بأسلوب ذا طابع ميتافيزيقي يتضح فيه مدى تأثره بأعمال المصور دي كيريكو كما في ش (٩ و ٢٦) ، من خلال اختياره لعناصر اللوحة المتشابة بنفس أشكال دي كيريكو ؛ مما يؤكد أن هذا الاتجاه كان ذا تأثير قوى على كثير من فناني الواقعي السحرية ، وهو أكبر دليل على ذلك التأثير في هذا العمل.

---

(١)Hans. Jurgen Buderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 171.

وعلى العكس من هذا، فإن صورة الإنسان عند **جورج شرميف** لم تتصف بأي من صفات أو خصائص الحقيقة أو الواقع، ولكن ما ميز لوحاته " هو الشكل الغير مرتبط بالزمن، وهدوء ورزانة المظهر في إطار علاقة خالية من الانفعال ومتوافقة مع المعاصرين من البشر، ومن المحيط الحياتي الطبيعي، فشخصياته تنزوي وتتقوقع داخل استغراق تام في الحلم ،يصل إلى حالة مثالية من التوازن المادي والنفسي ،يحدد ويميز أيضاً العلاقات البشرية للمجموعات كما في لوحة "صبيتان نائمتان" ١٩٢٦ ش(٦٤) Schlafende Madchen ولوحة "على السلم/في المساء" ١٩٢٤ش(٦٥) Auf der treppe / Am Abend وكذلك العلاقات الثنائية كعلاقة الأم والطفل كما في لوحة " أم وطفل " عام ١٩٢٣ ش(٦٦) Mutter und Kind



ش(٦٤) جورج شرميف
"صبيتان نائمتان"
١٩٢٦
Schlafende Madchen

إن لوحات شرميف قد برهنت علي وجود وعى بالأهمية وبالثقة بالنفس، وكذلك برهنت أيضاً على قيمة وأهمية الصور التعبيرية الشكلية للناصريين(*) وتوشك صورة المرأة والأم لدى شرميف أن تتصف- بشكل لافت للنظر- بالتخيلات والتصورات الدينية الرومانتيكية. وتكمن أسباب هذا الرجوع والتمسك بالقديم في الظروف المعيشية لهذا الفنان، فقد سعى للتعلم على أيدي فناني عصر النهضة الإيطالية، حيث سافر لإيطاليا عام ١٩٢٢، وفيها انضم إلي دائرة جماعة " القيم

(*) **الناصريين** Nazarener : جماعة فنية شكلها الفنانين الألمان في روما في السنوات العشر الأولى من القرن التاسع عشر، وأرادوا – من خلال الاقتداء بالمصورين روفائيل وديرر – أن يخلقوا فناً وطنياً دينياً ألمانياً جديداً.

التشكيلية" ، والتي- من خلال وضع فاصل واضح بينها وبين تكوينات الطليعة المعاصرة زمنياً - قد ركزت على تجديد وإحياء الأشكال الموروثة للوحة وخصوصاً تلك التي كانت في فترة عصر النهضة الأولى وفترة الكلاسيكية.



ش(٦٥) جورج شرميف"على السلم/في المساء"
Auf der treppe / Am Abend - ١٩٢٤



ش(٦٦) جورج شرميف "أم وطفل"
Mutter und Kind - ١٩٢٣

إن ارتباطه المصيري بالفنانة ماريا أودن Maria Uhden - التي ماتت وهي تلد ابنها بعد فترة زواج قصيرة - لم يكن نقطة تحول أقل حسماً بالنسبة له، فالإهتزاز والصدمة الروحية التي عانى منها بسبب هذه المصيبة والخسارة قد ميزت - من الآن فصاعداً - صور النساء لديه.

ويتضح من هذه الخلفية أن تصورات الأم والطفل عنده لم تدور فقط حول تمجيد القيم والقواعد الموروثة للصورة العذبة الرقيقة لقضاء وقدر الأم ،التي أساء الاشتراكيون الوطنيون في نهاية الأمر استخدامها ،في سبيل تحقيق أغراضهم وطموحاتهم القومية. وقد تحدد عالمه وصورة الإنسان لديه وتميزت بشكل عام من خلال السعي نحو تعادل وانسجام بين الإنسان والطبيعة؛ ولكنها ليست صورة عاكسة للطبيعة، بل هي رسوم نموذجية للوجود وللكيان الإنساني وردود أفعال على واقع خاص بالنسبة للشخصية الفنية لشرميف، كما أن تصوره الفني لم يظهر فقط في توازن

السلوك الخارجي بصفته مرآة للسكينة وللهدوء الداخلي؛ ولكن يتضح أيضاً في تعبيرات الوجوه التي تحولت إلى قالب نمطي، ويمكن القول أن وجوه النساء المتجلية هي تنميط لملامح زوجته الراحلة ماريا أودن، ولكن هذا التخصيص لم يستطيع أو يتمكن من إزالة أثر التنميط أو التوحيد الشكلي المقنع."(١)

أما المصور **كارلو مينزه** Carlo Mense فقد تخلى – في شخصيات لوحته المسماة "أم مع أطفالها" ١٩٢٥ش(٦٧) Matter mit Kindern–عن الملامح والمعالم الفردية المحددة للشخصية، لقد استخدم نماذج نمطية للمرأة والأطفال المجموعين في وحدة واحدة–كما هو الحال عند شرميف–فإنه قد تم إظهار الجانب الآخر من الواقع الأسري بمظهر نموذجي مثالي.ويتميز أسلوب هذا الفنان بإظهار نوع من الغموض الواضح في المنظر المتواجد في خلفية اللوحة من خلال فتحة الستارة بألوانها الزرقاء ذات الحس الميتافيزيقي،وكذلك الصمت الواضح في عناصر هذه اللوحة سواء في الأشكال الإنسانية أو الحيوانية،كل ذلك اجتمع لإعطاء جواً ذات إحساس خاص مليء بالغموض والسكينة.وتقوم لوحته– "صورة جسد عاري في مخدع" ١٩٢٩/٢٨ أنظر ش(٥٤) على أساس تصورات وتخيلات تم إظهارها بشكل مثالي نموذجي"إن شهوانية القوام ذو الشكل الذي تم إعادة تشكيل وضعه من الناحية التجسيمية ، قد شهدت ومرت من خلال تجاوز ومبالغة في الرموز المتسامية الموروثة للستائر والعباءة،ويمكن أن يتم مقارنة هذا بالمرأة التي تعتبر دليلاً وعلامة موروثة



ش(٦٧) كارلو مينزه"أم مع أطفلها"
Matter mit Kindern - ١٩٢٥

---

(١)Hans. Jurgen Buderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 174.

عن الغرور والإعجاب بالنفس،وأيضاً عن طريق خط البناء المكاني التدريجي والمتصاعد الموجود في الخلفية– الذي يعتبر بالنسبة للسيرياليين بمثابة انخراط جنسي واضح–فقد وضعه مينزه رمزاً ودليلاً على فناء وزوال الجمال في المكان والزمان."(١)

كما قام كارلو مينزه بتصوير صور شخصية (بورتريهات) مجسمة ، كما في لوحة " المصور هينريش ماريا دافرنجهاوزن ١٩٢٢ ش(٦٨) Der Maler Heinrich Maria Dauringhousen وفيها قام مينزه بإبراز المعالم المتعلقة بتعبيرات الوجه إلى جانب الصفات المميزة للشكل الذي قد يصل إلى حد التطابق معه، محافظاً على نوع من النمطية المقنعة، وينطبق هذا بشكل خاص على المبالغة التصويرية المتعلقة برسم العينيين على شكل لوزتين، والأشكال الانسيابية للشفتين، وأيضاً المبالغة في تطويل الأنف المستقيمة. إن هذا أيضاً صدى مكرراً لأهمية ومعنى المكان والزمان.



ش(٦٨) كارلو مينزه" المصور هينريش ماريا دافرنجهاوزن ١٩٢٢– Der Maler Heinrich Maria Dauringhousen

ويتضح تأثير لوحات الأشخاص لدي دي كيريكو كما في ش(١٠) على لوحات الأشخاص لدي فناني الواقعية السحرية ، كما في أعمال الكسندر كانولدت وجورج شرميف وكارل هوبوخ وكارلو مينزه ، والتي تبدو كما لو أنها مخلوقات وافدة من عالم آخر تشارك البشر حياتهم كما إن التناقض الموجود بين السكون المقنع والتبسيط الذي يقترب من النمطية من جانب، وبين الصفات الفردية والتماثل المتعلق بتعبيرات ومعالم الوجه من جانب آخر، قد كان شعاراً ورمزاً مميزاً أيضاً لفن التصوير لدى **كارل هوبوخ وألكسندر كانولدت**، وكذلك تصوير ووصف

---

(١)Hans. Jurgen Buderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 174-177.

الأشخاص الذي كان سائداً في بداية العشرينات لدى كلاً من **هينريش ماريا دافرنجهاوزن وإيفان بابي وفيلهلم شنرين برجر** I Wan Baby und Wlhelm Schmarrenberger .

إن وجوه الصبية المرسومين في لوحة الفنان كارل هوبوخ والتي تسمى "حجرة الدراسة" عام١٩٢٥ش(٦٩) Die Sehulstubeتشير إلى سببين للتناقض الذي تم ذكره فبداية يصوب خمسة من الصبية التلاميذ أنظارهم في تركيز متشابه نحو أحد الاتجاهات،بحيث أن الترتيب المتسلل أو المتتابع للأشخاص يتبع الإيقاع أو الحركة الدقيقة للواجهة أو المنظر الذي يمكن رؤيته من خلال نافذة حجرة الدراسة. ولكن المعالجة الفنية لوجوه هؤلاء الصبية تبرز أيضاً إخفاء صورتهم وأوصافهم. ومن خلال خطوط محيطية دقيقة وحادة فإن البورتريهات تظهر وتبرز من الناحية الفنية كمعالم خطية وكشكل مغلق منفصل عن نطاق وبيئة اللوحة.ولقد تم التخلي عن معالجة التفاصيل؛ فأجزاء الوجه مثل الجبهة والذقن والخدين قد تم تلخيصها من ناحية الرسم؛وتم تصعيدها من خلال الظلال إلى مستوى تجسيدي واقعي قوي." (١)



ش(٦٩) كارل هوبوخ "حجرة الدراسة" ١٩٢٥-
Die Sehulstube

إن التصوير التشخيصي/التجسيمي قد ميز لوحة"جسد شبه عاري" ١٩١٦ش(٧٠)Halbakt ولوحة"صور شخصية للفنان"١٩٣٠ش(٧١) Selbstbildnis للفنان **ألكسندر كانولدت** فالمعالم الفردية المتعلقة بالوجه مثل مقدمة الشعر والعينيين والأنف والفم، قد تم مراعاتها بدقة، فهي تتسم بالليونة والتكثيف المبالغين في الحقيقة

---

(١)Hans. Jurgen Buderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 177.

المائلة. وقد أعطت كل هذه الأشياء - ولكن أيضاً إلى جانب التخلي عن التفاصيل المتعلقة بمعالم وتعبيرات الوجه والتلخيص الرسومي الصارم للأجزاء وكثافة وسطحية اللون - ومنحوا الوجوه على وجه التقريب الصفة والطابع الخاص بالنحت، وهو ما أبرز تمثالية وهدوء الأشكال، إنها اكتسبت صفة الحركة والنشاط من خلال الفن المتعلق بتعبيرات الوجه وحركة الجسم وإيماءاته، ولا من خلال الوضع المادي والنفسي، بل اكتسبتها من خلال إشعاعية وزهو الألوان، التي أظهرها كانولدت عن طريق استخدام أسلوب يتطلب بذل الكثير من الجهد."(١)



ش(٧٠) الكسندر كانولدت"جسد شبه عاري"

Halbakt -١٩٢٦



ش(٧١) الكسندر كانولدت"صورة شخصية "

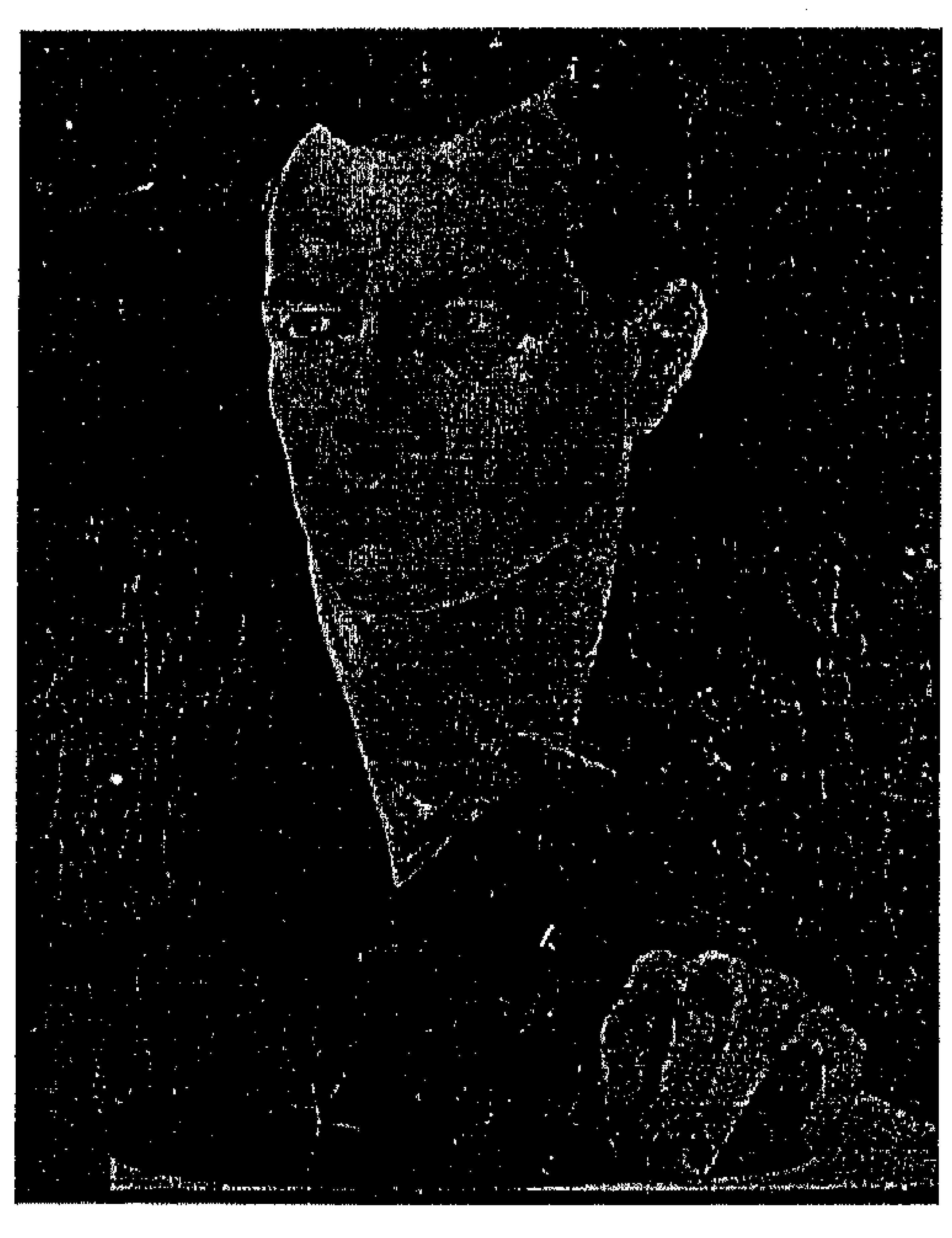
Selbstbildnis -١٩٣٠

وقد وصلت المبالغة إلى حد الغرابة - فيما يتعلق بضبط ودقة تعبيرات ومعالم الوجه التي ضمنت إعادة الاكتشاف والتعرف على الشخص، وتختفي كل الانفعالات الفردية وراء قناع سميك غير شفاف، وهناك كذلك تصعيد وزيادة للمسافة الموجودة

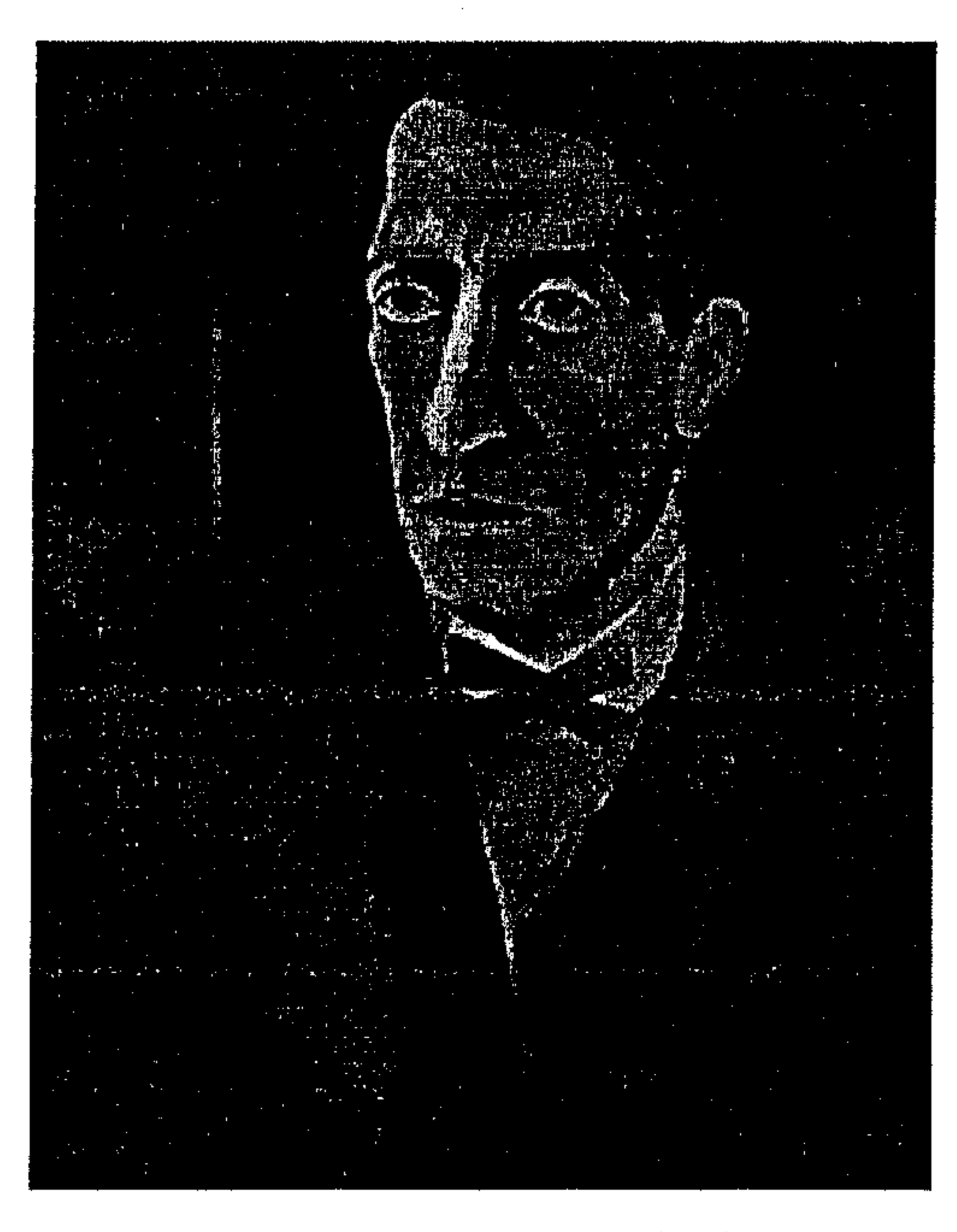
(١)Hans. Jurgen Buderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 180.

فيما بين الشخص المرسوم والمشاهد من خلال بروز وتجسيم الأشخاص. ولقد تم بوضوح عزل تجسيدية واستقلالية هؤلاء الأشخاص عن النطاق المحيط بهم عن طريق استخدام الخطوط المحيطة المستقيمة والواضحة. ولا يوجد شيء ما يربط هؤلاء الأشخاص بالأشياء التي تتوافر لهم كصفات. كما على سبيل المثال البايب الموجود في يد الفنان، أو المرآة الموجودة أمام الجسد الشبه عاري للمرأة، إنهم لا يملكون أي علاقة تربطهم بالمكان الذي يحيط بهم، والذي يدعون بأنه فقط مجال لصورة وجودهم المجسد.

وقد واصلت لوحات **إيفان بابي** كما في لوحة "صورة ذاتية للفنان" ش(٧٢) Selbstbildnis Von Iwan Baby – ولوحة "بورتريه رجل" ١٩١٥ das Portrat eines Mannes ولوحة "صورة شخصية لكارلو مينزه" ١٩١٩ ش(٧٣) das Bildnis Carlo Mense للفنان هنريش ماريا دافرنجهاوزن، وأخيراً "بورتريه مهندس معماري" Portrat eines Architekten١٩٢٣ ش (٧٤) للفنان شنرين برجر– Schna rrenberger – وقامت بتصعيد ومضاعفة الحقيقة إلى لا حقيقة ماثلة



ش(٧٢) إيفان بابي"صورة ذاتية للفنان"
das Portrat eines Mannes



ش(٧٣) هنريش ماريا دافرنجهاوزن
"صورة شخصية" لكارلو مينزة" ١٩١٩
das Bildnis Carlo Mense

أمام الأعين، وعلى غرار شرميف وكانولدت في لوحاتهم الأولى التي قامو برسمها في فترة العشرينات، فقد نقلوا الأشخاص والأشياء داخل اللوحة بحيث تواجهنا وتعترض طريقنا من جانب بشكل يقترب من إدعاء الحقيقة، الذي يتسم بالفضول والتطفل، ومن جانب آخر تمر من خلال مبالغة رسومية تتعلق بالشكل والهيئة، لم يعد يتم تقديمها للمشاهد على أنها صورة منعكسة للحقيقة والواقع؛ بل بوصفها واقعاً تم رسمه وتصميمه بطريقة تجسيمية نحتية ،



ش(٧٤) شنرين برجر"بورتريه مهندس معماري"
Portrot eines Architekten -١٩٢٣

... وقد تم الوصول إلى التركيب التجسيمي من خلال مستويين هما: مصداقية الشخص المرسوم، وإمكانية نقله بطريقة رسومية تجسيمية. إلى جانب الرؤية المتخيلة للفرد في الذهن، فإن عالم اللوحة يبرز كقيمة واقعية خاصة بذاتها، وذلك كما أوضحت الناقدة يوتا هيلزفيج يونن Jutto Halwieg Johnen بطريقة تدعو إلى الاقتناع " لقد أدركت وكشفت عن حق تماماً – وذلك عن طريق التقدير المتكافئ للأدوات المجردة الظاهرة للصورة إلى جانب ربط الحقيقة بالميزة – عن جانب ابتكاري في تصويرات اللوحة في مقابل أشكال وتقاليد الصور الشخصية الموروثة." [١]

أما الفنان **بارتل جيليس** Barthel Gilles فقد كان مختلفاً تماماً في لوحته " العروسة " ١٩٢٧ ش(٧٥) Die Braut ، فإنه لم يقم فقط بالتنازل والاستغناء عن الشطارة الدنيوية، وأوجد بذلك تصوراً وتخيلاً لنمط مختلف تماماً من النساء، وإنما استهل بداية إلقاء نظرة داخل خلفية الشخصيات المرسومة. إن السيارة الفخمة يبدو

---

(١)Hans. Jurgen Buderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 181.



ش(٧٥) بارتل جيليس"العروسة" ١٩٢٧
Die Braut

أنها هي السبب في إطلاق اسم " اليوم العظيم " على هذا اليوم. فالعروسة تنزل منها من أجل أن تعود إلى الحياة العائلية الطيبة، التي تتجلى في الواجهات المعمارية للمكان- ذات الطابع الميتافيزيقي- والتي تظهر من خلال شبابيك السيارة، وعلى الرغم من أن الموقف المصور قليل أيضا في الحياة اليومية؛ إلا إنه كان بداية إلقاء نظرة داخل الروتين اليومي للعالم الحياتي المدني الذي تدخله العروسة.(١) كما تعبر عناصر اللوحة عن نفسها في سكونها وهدوئها كعلاقة ودليل على التوجه الفكري القائم للفنان.

ومما يؤكد الواقعية السحرية الممزوجة بالميتافيزيقا تلك المرآة في شكل العرس كما لو كانت ملاكاً في زيه الأبيض قادم من عالم آخر ، كما يبدو عليها في ثوبها الأبيض من رقة ،كما لو كانت تسبح أو تطير ،كما يؤكد الفنان ذلك في زيها وشكلها المتطاير – غطاء رأسها الشفاف – كما لو كانت سحابة تحيط بهذا الشكل الإنساني برقة وعذوبة ، وكذلك السيارة بلونها القاتم وكذلك إطار السيارة بشكله الغريب بمنظوره البدائي المنغم بفتحات بنية الشكل، وكذلك اهتمامه بالتفاصيل الدقيقة الواضحة في عناصر السيارة والأرضيات ذات المربعات المتراصة التي أعطت منظوراً حركياً داخل اللوحة وأسفل السيارة ، كما نرى هذه العروسة تتحرك في همس صامت كما لو كانت مترقبة خائفة من شئ ما ، وقد أبدع الفنان في إعطاء هرموني لوني أعطي الشكل ثقلاً وزاد من هندسية اللوحة في مساحات منسقة ومدروسة دراسة واعية مما أكد على إضفاء جو سحري ملئ بالغموض والميتافيزيقا.

(١)Wieland Schmied. Neue Sachlichkeit und Magischer. Realismus. Op . cit. P. 13.

ومن بين الأعمال **الواقعية السحرية** التي تناولت صورة الإنسان خلال فترة الأربعينيات، برزت وتفوقت لوحات المصور الألماني ذو الأصول اليهودية **فيليكس نوس باوم** Felix Nussbaum،الذي عاش معظم الوقت تحت تهديد مستمر في مخبأ يقع تحت سطح أحد الأبنية في مدينة أوسنابرك Osnabrack ، وذلك بسبب خوفه من ملاحقة النازيين له، وقد قام بتصوير مجموعة من اللوحات المؤثرة في مدينة بروكسل Bruksel فيما بين أعوام ١٩٤٠ : ١٩٤٤، عمل فيها على وصف الوضع الذي يعيش فيه، وفي إحدى هذه اللوحات يظهر الفنان وهو مصحوب بالنجمة اليهودية الصفراء وجواز السفر كما في لوحة"صورة ذاتية"١٩٤٣ش(٧٦) A Selbstbildnis.

ومن الصعب بالتأكيد السؤال عن النواحي الأسلوبية في هذه الصور المقبضة التي تطبعت واصطبغت من خلال يأس متنامي وخوف من الموت، ولكن أعماله وأوصافه- التي يتخللها إشارات وتأثيرات واضحة نحو الميتافيزيقا الإيطالية- إنما تعود بشكل واضح إلى عناصر واقعية سحرية. يدين الفنان بالفضل فيها لدراساته الفنية التي قام بها في ألمانيا خلال السنوات الأخيرة من العشرينات.

ش(٧٦) فيليكس نوس باوم"صورة ذاتية" ١٩٤٣
A Selbstbildnis

وتعتبر موضوعات لوحاته تشبيه مؤثر لقوة الترابط الشهواني التي تنتصر وتتغلب على الغريزة الطبيعية لحب البقاء. لقد ظل نوس باوم في بروكسل خلال عام ١٩٤٣ بناءً على إلحاح زوجته فيلشيا المستسلمة داخليا بالفعل، وذلك على الرغم من أن الوضع في المدينة قد أصبح خطيراً بشكل دائم بالنسبة له، ولقد قام الفنان بمهارة وروعة بتحوير العناصر الواقعية السحرية وتأثيرات الميتافيزيقا التصورية، "فتحليل اللوحة لديه يكشف عن تمرد وعصيان أخير للشهوة الإنسانية، على مستوى أكثر

عمقاً،ويبرز أيضاً الإحساس الميتافيزيقي بالغربة والمتأصل في علاقة الرجل والمرآة،والذي كان من قبل هو الموضوع الرئيسي لدى **انطوان ريدرشيدت**"[١]وأخيراً فإن المسألة تتعلق بتشبيه وتمثيل للتهديد الدائم والمستمر، وبالأنباء اليومية السيئة والمزعجة، والتي يُرمز إليها من خلال الصحف الملقاة على أرضيات لوحاته،والتي كانت تعمل على التحريض ضد اليهود وكان المحتل الألماني يصدرها تحت عنوان "المساء".

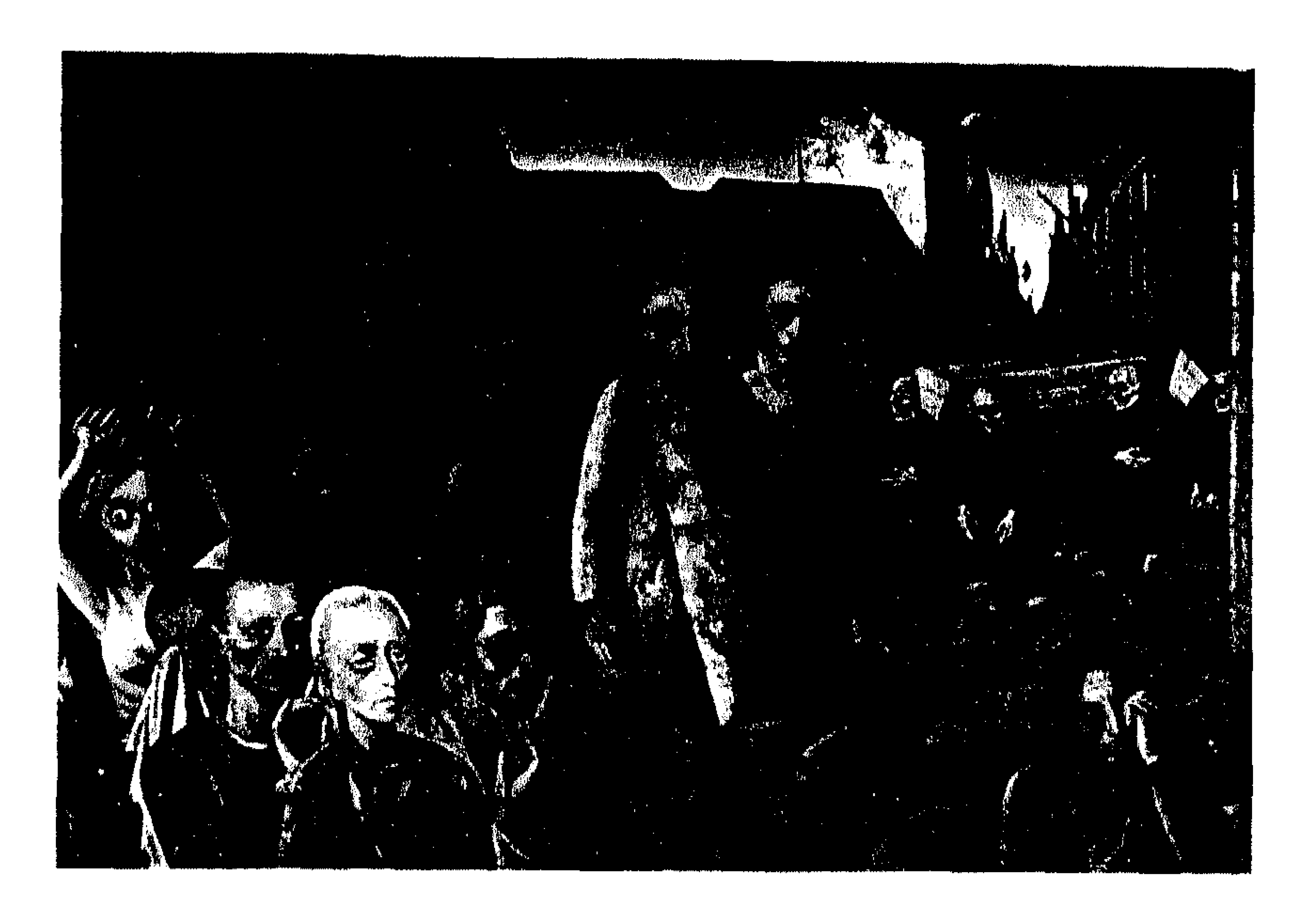
لقد قضى نوس باوم العامين الأخيرين من حياته في مخبأ له في بروكسل، وحاول في لوحاته المنتمية لتلك الفترة القيام بمعالجة كوابيسه وخوفه من العزلة ومن التسليم: مثل لوحة " المشرد " وحجرة المطبخ في المخبأ " والأوصاف القليلة ذات الواقعية الجديدة للجمادات في لوحات طبيعة صامته، وكذلك أيضاً في لوحة " رقصات الموت المأساوية ". إن موضوع الشجرة الجرداء ذات الأفرع المقلمة قد أصبح بالنسبة للفنان بمثابة شفرة واضحة مجسمة للحبس والأسر، على وجه التقريب في اللوحة ذات الواقعية السحرية والتي تسمى ب" فناء السجن " واللوحة المرتبطة بصفه خاصة بالميتافيزيقا التصويرية والمسماة ب" الوحدة " وبشكل دائم ومتجدد ظهر في الأعمال المتأخرة الموضوع المتعلق بالدمية ذات الأعضاء، والذي جرى تفسيره على أنه رمز للإرتباك والحيرة." [٢]

وفي لوحة " صورة ذاتية ش (٧٦) ترك الفنان فيها شهادة محزنة على وضعه الحرج، فقد إنتظر نوس باوم قدره المحتوم وهو قابع في مخبئه- هرباً من ملاحقة النازيين له- مشتت بين مشاعر الخوف التي تحمل على الشلل وبين إرادة الحياة المتحدية والعنيدة، ولقد تحققت حالة الخوف والتشاؤم الكئيب الذي عبر عنه بشكل لا خطاء فيه في لوحته المسماة " الملعونين " ١٩٤٤ ش(٧٧) Die Verdammten ، حيث تنبأ الفنان فيها مصوراً نفسه مرتدياً طاقية في مقدمة اللوحة بمصيره، ففي شهر يونيو عام ١٩٤٤ جرى- بسبب الوشاية به- اقتفاء أثره والقبض عليه ومعه فليشيا، وتم ترحيلهم إلى معتقل أوشفنتيز Auschinitz حيث توفي فيه.

---

(١)Sergiusz Michalski. . Neue Sachlichkeit. Op . cit. P.200.

(٢)Ibid. P.201.



ش(٧٧) فيلكيس نوس باوم "الملعونين" ١٩٤٤
Die Verdammten

الصور الشخصية والبيئة الوظيفية:-

فتحت لوحة الفنان **شنرين برجر** "بورتريه مهندس معماري " ش (٧٥) الطريق أمام مستوى معلوماتي أكثر اتساعا، وهو ما وصفه الناقد آدم. س أولرز Adam C.Oellers بأنه "تنميط أو تقولب اجتماعي، فالأشخاص المصورين يقفون محدقين في تركيب شكلي معمم، وأنه قد حدث تطوير في علم أنماط الصورة المتسم بالتنوع والتباين، والذي التقط من جديد تضييع وتذويب الشخصية من خلال شمولها ضمن نظام تنسيقي متعلق بفن البورتريه" [١] إن النظام الترتيبي الذي نشأ وتطور في لوحة شنرين برجر كان هو ذلك النطاق الوظيفي للشخص المصور.

فقد جعل شنرين برجر المشاهد ينظر خلف المهندس المعماري إلى داخل الفناء الداخلي لإحدى شركات النقل والشحن الموجودة في مدينة كارلسروه، والذي يحيط به سور من اليمين. ومن ناحية الواجهة الأمامية، فإن المشاهد هنا تم شموله مباشرة داخل الواقع الحياتي الوظيفي للشخص المرسوم.حيث يقابل ويلتقي بالمهندس

---

(١)Hans. Jeurgen Buderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 182.

المعماري في موقع البناء وهو ممسك بخطة العمل في يده، ويتفقد حالة الأعمال الجارية، غير أنه إذا كانت هذه اللوحة الشخصية تحتوى على الطابع المميز الموروث لما يشبه صورة البورتريه في العصور الوسطي، فإن السبب في ذلك راجع إلى أن المصور قد انتقي جزءاً فعالاً من اللوحة قاد فيه الشخص المصور بالقرب من المشاهد بحيث أن العلاقة أو الاتصال الواقعي للبيئة والمجال المحيط تضيع وتتلاشي مرة أخرى فقط من خلال هذا القرب، إن ما أبقى المشاهد بعيداً عن مجال اللوحة لم يكن هو ذلك السور؛ وإنما كان هو الشخص المرسوم ذاته.

كما قامت الفنانة **جرته يورجنز** Grethe Jurgens في لوحتها المسماة "صورة ذاتية في حجرة على السطوح " ١٩٢٨ ش(٧٨) Selbstbildnis بمعالجة الفهم الذاتي الخاص والمميز للفنان ،وذلك من خلال تصوير ووصف النطاق المحيط به، وعبر الرمزية الجنسية الواضحة من المواجهة بين زهرة التيوليب واللمبة... فإن الفنانة تشير من خلال تصوير ووصف الحجرة الواقعة على السطوح، إلى الحالة والوضع الاجتماعي للفنان. إن هذا لا يحدث فقط بغرض لفت الانتباه إلى المشاكل الوجودية التي يعاني منها الفنان، ولكن ينبغي أيضا أن يقوم بتحديد الموقع الاجتماعي الذي ينطلق منه رد فعل الفنان فيما يتعلق بمسئوليته الاجتماعية. وعن هذا تقول الفنانة.:" إنها تبدو لي كإدراك ومفهوم همجي، لا يرى فيه أي التزام أو تعهد، ولكن فقط وسيلة لرفاهية أكبر ومتعة أكبر." [١] إن حجرة السطوح هي علاقة ورمز على نطاق أو دائرة اجتماعية منفصلة، لا توفر أي نوع من أنواع الرفاهية؛ ولكنها على العكس تثمر عن موقف أو وجهة نظر إنتقادية.



ش(٧٨) جرته يورجنز "صورة ذاتية في حجرة على السطوح " ١٩٢٨ - Selbstbildnis

---

(١)Hans. Jurgen Buderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 186.

إن الوحدة بين البورتريه والبيئة الوظيفية والتي حرص عليها المصور فيلهلم ليشتين Wilhelm Lachnit في لوحة " الشيوعي كورت فرولش " ٢٤ / ١٩٢٨ ش(٧٩) Der Kommumist Kurt Frolich قد أصبحت أمر ساري المفعول وقائم، إن هذين العالمين- لصاحب العمل وأيضاً العامل الشيوعي المناضل- يبدو أنهما قد انصهرا في بوتقة واحدة، وأنهما معا قد استخدمتا نفس الشكل الخبري التصويري، ولكن عندما يرى المرء في الخلفية ماكينة للفرز، فإن هذا معناه أنه قد تم إبراز علاقتها واتصالها بالمطبعجي المرسوم وجامع حروف جريدة "صوت العمال" الصادرة في دريسدن، وهذا لأن هذه الصفة ليست لها اتصال من حيث المعنى بمهنته أو نضاله السياسي.

ش(٧٩) فيلهلم ليشتين "الشيوعي كورت فرولش"٢٤/ ١٩٢٨
Der Kommumist Frolich

إذا كان تركيب البورتريه/ الحرفة قد وصف نفسه- من خلال الأعمال السابقة- بأنه تجديد صريح خاص ومتعلق بالعصر لشكل الصور الشخصية؛ فإن التنفيذ الفني لصورة الإنسان عن طريق وسائل وأساليب تقترب من التجريد المتطرف قد ميز أعمال **هينريش هورلة وفرانتس فيلهلم ذاي فرت** Heinrich Hoerle und Franz Wilhelm Seinvert ولم يتم استخدام الإمكانيات التجسيمية للتجريد- هنا فقط- من أجل انشاء هيكل بنائي للصورة داخل تنسيق قابل للتبلور والتجسيد، مثلما تم تقديم وعرض هذا في المناظر التي رسمها من قبل للمدينة الفنان **أوتو ميللر وشنارين برجر** Otto Moller und Schnarrenberger ،وهناك بالمثل نية وقصد في الإبراز البصري للمقولات المستفادة من حيث المضمون، وذلك من خلال أشكال التجريد، إن

التكافيء الإيقاعي للتكوين والتنسيق الكلي يمثل وبشكل توحيداً لإيقاع الحياة، من خلال دنيا عمل تتصف بالميكانيكية أو الآلية يمتد تأثيرها إلى المحيط الحياتي الخاص." [١]
إن الأذرع المبتورة والتي تم تعويضها من خلال نوع ما من الأطراف الصناعية- كما في لوحة " المشوهين الثلاثة/ رجال أليون " ش(٤٨) للمصور هنيريش هورلة - لم تعطى الانطباع بأن هذا التشويه أو الإعاقة هي نتيجة لإحدى حوادث العمل؛ ولكن بوصفها أيضاً موقف فردى نتيجة للجوء الفاصل والحاسم إلى استخدام الميكنة في عملية الإنتاج ورتابة العمل الناشئة بسبب ذلك، إن كل ما تم نقله داخل إطار الصور المتحركة في فيلم " العاصفة " للمخرج فريتس لانج ١٩٢٧. Fritz Langs وفيلم " العصور الحديثة " ١٩٣٦ لشارلي شابلن Charlie Chaplin قد كان هو الموضوع الذي تم تناوله عن طريق التصورات المجردة للعمال لدى كل من هورلة وذى فرت.

إن صورة الإنسان قد أصبحت رمزاً وعنواناً على ظروف العصر، وقد أدى التخلي عن وصف واقع ماهية الإنسان إلى مستوى آخر تماماً للواقع، وإلى اضمحلال ذاتية وشخصية الإنسان، وهو الأمر الذي تأصل وامتدت جذوره داخل الأوضاع الاجتماعية." [٢]

لوحات الأصدقاء:

إن تجاوز وتخطي المظهر الخارجي والعمل على إيضاح الراوبط الخصوصية والمنحازة بين الفنان والشخص المصور، قد ميزا ووصفا مجموعة واسعة من اللوحات الشخصية، والتي تجلت فيها الروابط العائلية والحميمة بينهما بشكل عاطفي. إن يوهنا إنجي بورج هاسة Jahanna ingeborg وهي الزوجة الأولي للفنان **فرانتس رادتسيفل** " قد تم تصويرها وهي مستلقية في سريرها- في إشارة محتملة إلى مرضها الشديد- خلف الزوجين بوش Buseh الجالسان، وقد كانا جيران لرادتسيفل أثناء إقامته في دانجاست، إنها مجموعة انضم إليهم الفنان نفسه في هامش اللوحة، وهي نموذج لعلاقة وثيقة وحميمة نشأت وتطورت بين الزوجين رادتسيفل

---

(١)Hans. Jurgen Bauderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 189.

(٢)Hans. Jurgen Bauderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 190.

وبين الزوجين اللذين يكبرانهما جداً. كما في لوحة " باب ينفتح " ١٩٢٥ ش(٨٠) Eine Ture Offnet Sich .



ش(٨٠) فرانتس رادتسيفل "باب ينفتح" ١٩٢٢
Eine Ture Offnet Sich

هذه العلاقة الحميمة قد حددت وميزت كذلك لوحة "زوجتي إلى جانب الجرامفون" ١٩٢٧ ش(٨١) Meine Frau mit Grammaphon للفنان كـورت فايـن هـولـد Kurt Weinhold، والتي يصور فيها زوجته بجوار أحد الجرامفونات وكأنها – وهي معتدة بنفسها – في وقفتها هذه تنتظر انتظاراً أبدياً لغاية غامضة ، وبرغم محاولات التدليل عليها تتركك في غموض نسبي ، حيث أن الحس الكامن أهم ما تثيره ، وهو أكثر من مجرد التعرف على الحقيقة ، بتداعي عواملها البصرية وإرجاعها إلي مصادرها ، فالسحر هنا في إيجاد خليط من العناصر مؤلفة ومركبة للأداء التشكيلي الذي يجعل الإنسان يسرح بخياله في أعماق العمل ليحس بالاحتمالات والإيحاءات التي لا تنتهي . ولكن أيضا هناك، حيثما لم تقوم الشخصيات بتقديم وتعريف نفسها بشكل مباشر بصفتها أقارب أو أصدقاء أو معارف للفنان، فإن الصلات العاطفية تتفتح وتظهر بلا شك من خلال هؤلاء المرسومين.



ش(٨١) كورت فاين هولد "زوجتي إلي جانب الجرامفون"
Meine Frau mit Grammaphon –١٩٢٧

إن هؤلاء الأشخاص في أوضاعهم وفي حاجياتهم وفي النطاق المحيط بهم يتميزون بالخصوصية والمودة والألفة، وباستثناء زوجة فاين هولد- والتي تعطى حركة يديها ذات الإشارة المنعكسة على ذاتها أثراً أكثر تساؤلا واستحياء عن ذي قبل- فإنه لا أحد من الأشخاص المرسومين قد ظهر في وضع تصويري ذاتي داخل الصورة. فملابس الأشخاص تبدو عادية، وهناك تخلى وابتعاد عن الملابس الاستثنائية التي يتميز بها جو الأعياد والاحتفالات، ومن جديد فإن زوجة فاين هولد جانب الجرامفون تمثل استثناء، إلا أنه تكرر وبرز أيضا في لوحة " امرأة مع وردة حمراء " أنظر ش(٣٩) للمصور **فيلهلم لاخنيت**. وسواء أشار النطاق المحيط إلى الدائرة المنزلية أو ظل محايداً، وبدون إظهار الرخاء والرفاهية المدنية أو حتى علامات السمو التقليدية الموروثة، فإن المرء يمكنه التعرف على لوحة رادتيسفل، وليست هناك أي إشارة إلى أملاك أو مناصب أو نفوذ، ولا توجد أية صفات ذات اتصاف وظيفي مميز أو خاص، إنها بورتريهات ليس فيها أي ادعاء بقوة التأثير أو الفاعلية الكبيرة والفخمة في المجتمع." (١)

ولم توضح هذه الصور الشخصية(البورتريهات) أو تظهر فقط الصديق والقريب والجار؛ ولكنها قد أظهرت أيضا الفهم الذاتي الطبيعي للجانب الأخر من الدور الاجتماعي.

كما أخذت مجازات واستعارات الفنان **جيرت فولهايم** Gert Wollheim الرمزية سواء العمومية أو الخصوصية مكانها على خشبة مسرح ما شامل، ويتضح ذلك في لوحة " وداعاً ديسلدورف"١٩٢٤ش(٨٢) Abs Chied Von Dusseldorf التي وصفتها الناقدة أنيتا لاجلر Annette Logler قائلة: " إن فولها يم قد صاغ نفسه في قالب فني، مصور الحياة على أنها تمثيلية مدبرة كالمسرح، إن هذه التمثيلية بفنيتها لا تشير هنا بشكل مطلق إلى التباعد بين الفن والحياة، بل أن فكرة فولها يم هي عمل جمع أو إمتزج بين كلا القطبين، وبالتطابق مع موضوع أو عبارة العمل الفني الكلي، فإن فولهايم أوجد هنا لوناً فنياً خاصاً به، فيه يتحول المسرح إلى لوحة وتتحول اللوحة

---

(١)Hans. Jurgen Baderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 194.

إلى صورة "[١] لقد جرى هنا خلق لنطاق الصورة يستخدم فيه لازمة أو ديكور لا ينظر إليه فقط على أنه مجاز عن الفهم الذاتي الفني؛ ولكن فضلاً عن ذلك ينظر إليه كصورة الارتباط المتبادل بين الفن والحياة.



ش(٨٢) جيرت فولهايم " وداعاً ديسلدورف"١٩٢٤
Abs Chied Von Dusseldork

إن فولهايم بصفته رجلاً متأنق قد انتقل من الإظلام الذي يعترى خلفية إلهامه الفني إلى إشراقه الصدارة. إن أنتيا لاجلر قد فسرت الأشكال النسائية الثلاث التي توجد في الصدارة أو المقدمة على أنها شخصيات رمزية لمواقفه الفنية المختلفة ومواهبه المتعلقة بالرسم: إن الشخصية النسائية التي تقع في الخلف والتي تمد يدها في اتجاهه، تشير بردائها التنكري الخاص بها إلى الفهم الذاتي الدادي الواضح في المشهد للفنان، وعلى خشبة المسرح- التي تعنى الدنيا أو العالم- يقف أو يوجد تجسيداً للشاعرية مرتدياً رداءاً كوميدي ومضحك. كما ترمز الشخصية الجاثية على ركبتيها في المقدمة إلى الارتباط بين العناصر البرجوازية والفوضوية. وتبدو اللوحة بصورة

---

(١)Hans. Jurgen Baderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 126.

أوضح من خلال إبراز جوانب الاختلاف والانفصال في المتناقض والمتنافر عنها من خلال الربط بين المتناقضات. إن الشخصية النسائية. الواقعة في المقدمة منقسمة- كما لو كان بواسطة أثر دموي لجرح مميت- إلى قسمين، إنها تجثو على ركبتيها وجرى تحريكها أو زحزحتها بوضع إلى منتصف اللوحة، وذلك كشكل يرمز إلى تلك المتناقضات التي يحتوى عليها الوجود والتي تميز الصورة. كما تتباين ملابس السهرة التي يرتديها الفنان وتتضاد بوضوح مع بلوزتها ذات اللون الأصفر الزاهي. إن القوام أو الشكل ذو الزخرفة بالغة التكاليف والبالغ الإيحاءات يصاحبه تواضع، كما تنفتح خلف بهاء ورونق المسرح بالوعة المجارى. كما لو أن الفنان والأشكال والشخصيات المرافقة له يبرزون من خلفيات التاريخ، وفي موقع الصدارة يقع بها رونق الحاضر الزاهي والفضولي، وفي الخلفية يقع ظلام صيرورة النسيان في التاريخ أو الماضي.

وفي ملتقى هذه القطبية يقف الفنان- الذي رحل من ديسلدورف إلى مدينة برلين، وقد تناولت اللوحة مقدماً هذا الرحيل ،ولكنها لا تمثل تلخيصاً خصوصي وذاتي السيرة للأحداث التي ميزت وصبغت حياته في ديسلدورف، حتى وإن كان يجرى في هذا المقام الإشارة إلى نشاطاته أو فاعلياته المسرحية. وبهدف الرحيل فإن فولهايم قد وضع تصوراً مبدئياً لفهمه الفكري الذاتي كفنان، فقد أوضح وبين إدراكه وفهمه لوجود ارتباط لا ينفصم بالأصل التاريخي، الذي اقتيد هو منه إلى الحاضر بكثير من التفكير والتدبر. وقد تم إعادة الحقيقة بصفتها قضاء وقدر الإنسان إلى داخل قالب أو تكوين الصورة في الماضي بحسناته أو مزاياه ومظاهر الحاضر من تشبيه أو مجاز " الدنيا كمسرح "، وقد أشار الفنان من خلال الجنس إلى محدد أخر له القدرة على تعيين حقيقة أو واقع الحياة، وذلك بأن أحاط نفسه في هذا المشهد بأشكال وشخصيات نسائية فقط. إن الحياة كمسرح لتصوير ووصف الذات كانت هي الملمح الرئيسي لتلك اللوحة وغيرها". (١)

---

(١)Hans. Jurgen Baderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 126.

٣ – لوحات المناظر الطبيعية.

تركزت لوحات المناظر الطبيعية وأوصاف المدينة عند فناني الواقعية السحرية على الأحداث الواقعية والفعلية لحياة المدينة الكبيرة " حيث كانت الصفة المدنية هي الغالبة على الموضوعات، وربما تكون هذه الموضوعات متناولة للصناعة كما في لوحة **كارل فولكر** karl Volker ش(٤٧) ، ولكن البعد الاستهلاكي للحياة المدنية هو الأكثر شيوعاً سواء في شكل المناظر المدنية الحديثة- بلوحات الإعلانات الضخمة المميزة- كما في أعمال **جوستاف فوندرفالد** Gustav Wunderwald ش(٨٣)، أو الشكل الإنساني في الأماكن الحديثة التي يعيش فيها "[١] كما في لوحة **ريتشارد جاسنر** Richard Gessner ش (٨٤) أو على الوصف أو الصورة الريفية للمدينة الصغيرة الوادعة والبسيطة كما في لوحة **جورج شولتس** Georg Scholz ش(٨٥). وقد كان لدي كيريكو السبق في ظهور هذا النوع من التصوير ، وذلك من خلال لوحاته التي تصور معالم المدينة ، وأماكنها الزائلة بظلالها الكثيفة ، التي تقف أمام الفن المعماري لعصر النهضة وعربات القطار الحديثة .

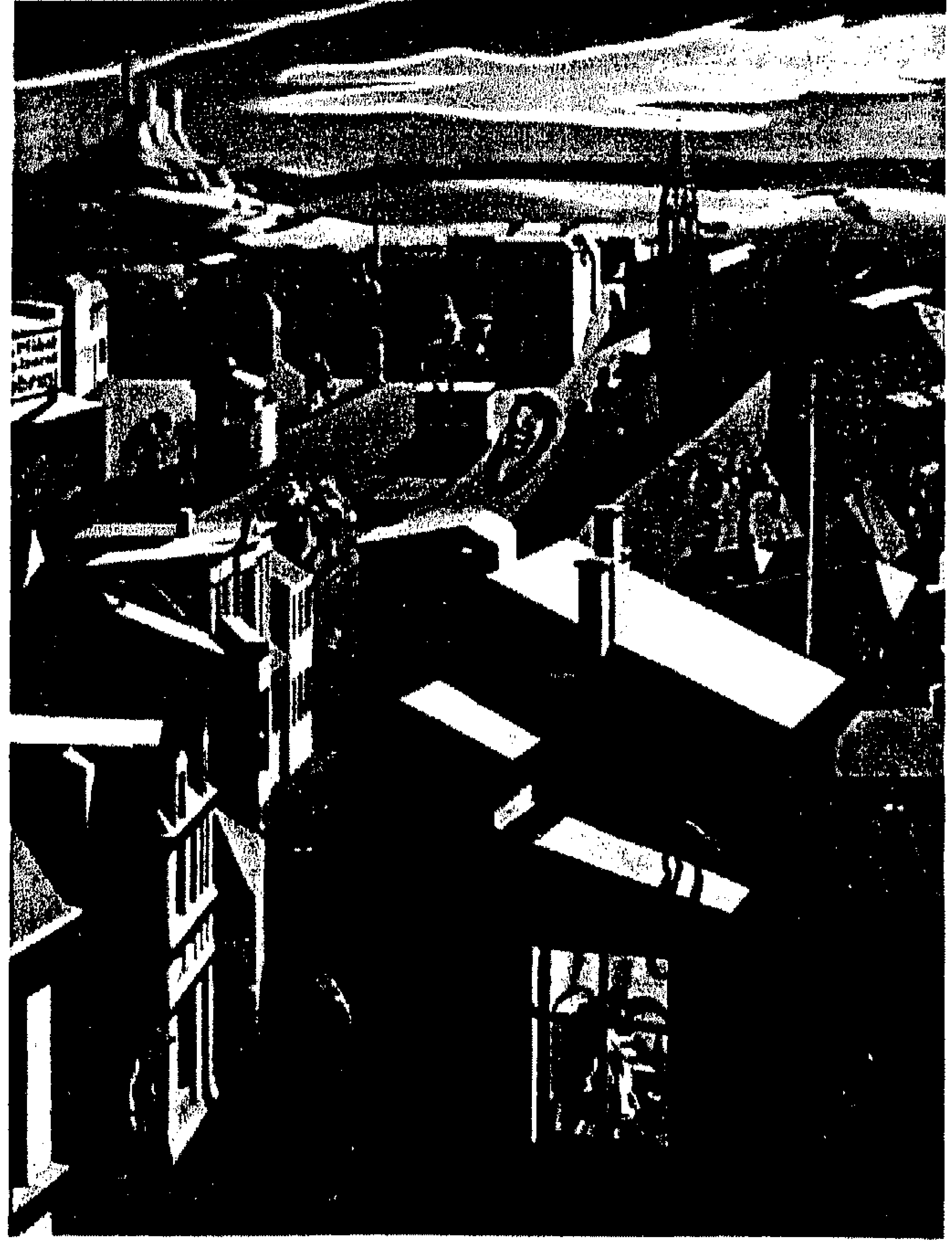


ش(٨٣) جوستاف فوندر فالد " **نفق في شيانداو**"١٩٢٧
Under Fuhrungih Syondau

([١])David Bathchelor, and Other. Art Between The Wars. Op . cit. P. 310.



ش(٨٤) ريتشار جاسنر
" باريس في الليل"١٩٢٧
Paris bei Nacht



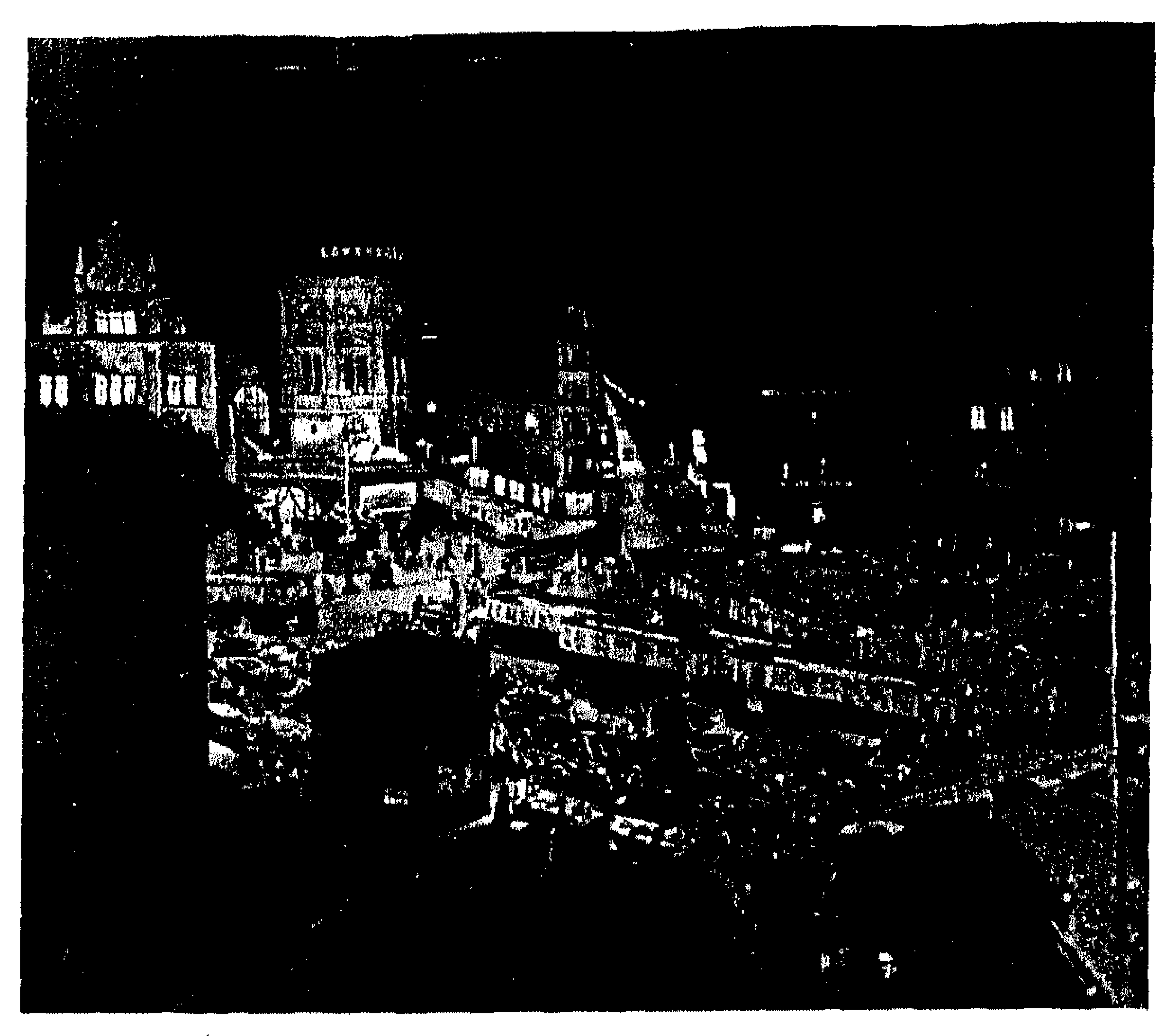
ش(٨٥) جورج شولتس
" مدينة صغيرة بالمساء"١٩٢٣/٢٢
Kleinstadt bei Nacht

فقد كانت مناظر المدينة محط ولع واهتمام الكثير من الفنانين مثل جوستاف فوندرفالد التي كانت لوحاته لمدينة برلين في العشرينات دراسات خالصة المعالم والملامح للجانب المخادع من المدينة والمصروف عنه النظر. وعن هذا يقول الفنان: "إن الأشياء المؤلمة كان لها تأثير قوى على وأمدتني بالكثير من الحكمة العميقة." (١) وقد ظل جوستاف يصور المناظر الطبيعية للمدينة لمدة عشر سنوات، وتأثر خلال جولاته في المدينة- بصفه خاصة- بالأشياء المؤلمة والمناطق الكئيبة، أي اليوم البرليني المعتاد خارج إطار وسط المدينة، الذي لا يدخل ضمن ذلك نظراً لتعود الاهتمام به، وفي لوحة"نفق في شيانداو" ش(٨٣) يتراجع الإنسان أيضا كما في معظم أعماله المتعلقة بجو المدينة خلف إبداعاته التي تدعو للتمدن والتحضر، إنه يظهر في الحركة العادية اليومية كعابر سبيل أو كما في هذا العمل كشخص عادى من المارة، إن نفق المترو أو القطارات ليس مكانا للتوقف، ولكن بناء وظيفي يمكن من الحركة المتزامنة في مكان ما، إن هذا المكان يلحظه المرء في العادة بشكل عابر، لكنه بالنسبة للفنان المكان النموذجي للتوقف والتأمل.

كما أصبحت فنون العمارة ومناظر الشوارع مرآة للحياة الاجتماعية ولفترة التحول- التي كانت تمر بها ألمانيا – في ذلك العصر كما في لوحة **فيلهلم هيس** Wilhelm Heise ش (٨٦)، وأيضاً هناك حيث جرى تصوير خيار رومانسي مُغالى فيه كما في أعمال **ألكسندر كانولدت** ش (٥٠و٥٦) ومن خلال هذين العملين يظهر تأثر كانولدت بمناظر دي كيريكو كما في ش (١) من خلال البواكي المحملة على عمد، وكذلك الممرات ذات العقود،وما يستتر وراءها من غرف داخل مباني ذات طابع جنائزي وكنسي،وهذه العناصر المعمارية الغامضة توحي للمشاهد بإيحاءات تحلق به في آفاق غريبة عن عالم الواقع المعاصر الذي يعيش فيه ، فقوس الدائرة- للبواكي- من الناحية الزخرفية أقدر على الاكتمال جمالياً،لأنه لا يزال يخلي مكانا للتخيل،ولكن هذه اللوحات والأوصاف لم تلجأ إلى الاقتباس والإستشهاد التاريخي فقط، بل أنها ظلت

---

(1)Sergiusz Michalski. . Neue Sachlihkeit. O.p . cit. P. 46.



ش(٨٦) فيلهلم هيس "ميدان ستيجل ماير في ميونيخ"
Stiglmaierplatz In Munchen -١٩٣٥

بدرجة ما مرتبطة بما هو حادث بالفعل يومياً، ولم يجر تصوير الريف على أنه مكان لالتقاء كل من الإنسان والطبيعة،وبين ما هو صناعي وطبيعي كما في لوحات **فرانتس رادتسيفل** ش(٤١) الذي تأثرت مناظره الطبيعية بأشكال اللوحات الخاصة بمدرسة الدونا de Donaus Chule في الثلث الأول من القرن السادس عشر، وكذلك صور المناظر الطبيعية ذات الملحقات الفرعية الزخرفية لدى **كارلو مينزة** ش(٨٧) والتي استخدمت فيها لغة للأشكال تذكرنا بتلك اللغة التي كانت لدى كلود لورين (١٦٠٠ :١٦٨٢) ويكمن خلف تلك التوحدات الواضحة الراجعة إلى التاريخ موقف مختلف بشكل كبير وأساسي ،فقد عبر كارلومنيزه عن رؤيته الخيالية بغمر هذه المناظر بضوء مقبض وسماء مكفهرة ، وهذه الأشياء بتعدد ألوانها وهندسية مظهرها بدت تشير إلي أن الكائن البشري لم يعد له في مجتمعنا الذي تسيطر عليه الآلة إلا هذا المظهر المسرحي الباهت . كما اقتربت المناظر الطبيعية للفنان كارل هوفر Carl Hofer من الواقعية السحرية – فقد نسب فرانتس روه أعماله بتحفظ إلى **الواقعية السحرية** – من خلال سوداويتيه التي نقلها داخل مناظره الطبيعية بمنطقة تيسن Tessin التي تصور

الرعب والهول القادم، مع قلة جدران المنازل القديمة، نحو نطاقات تتسم بالكآبة والحزن ومليئة بالرموز والغموض.



ش(٨٧) كارلومينزه "جسد عاري في منظر"
Akt In Landscheft –١٩٢٤

إن هذه المناظر تعطي انطباعاً بأنها مثل : مناظر طبيعية ذات كواليس تخفي وراءها فخاً ما، لقد تم تجنب التأثيرات المتعلقة بالجو المحيط، وتم تبسيط المنازل والأشجار تقريباً مثلما يفهمها الإنسان في فن الرسم الساذج البسيط، فيظهر الناس مثل أشكال لعب العرائس الخاصة بالأطفال، حيث تبدو صغيرة أكثر من اللازم بالنسبة للبيئة التي توجد فيها، كما أن عناصر اللوحة لا تتبع منظوراً محدداً، ولم يتم إعطاء المشاهد الحق في أن يكون وجهة نظر مستقرة، وبرغم كل التردد والحيرة التي يشعر بها المرء من خلال ذلك، فإنه يمكن أن يلمس ويحس بقدر من الصفاء والنظرة بسعي نحو الثبات والرسوخ– وتظل عناصر اللوحة عاجزة عن الحركة – واستلزم لذلك عمل حصر للحقيقة والواقع بتفاصيل كثيرة." [١]

---

(١)Sergiusz Michalski. . Neue Sachlihkeit. Op . cit. P.47

٣ - لوحات الطبيعة الصامتة:-

أدرك كثير من فناني الواقعية السحرية مهمتهم وواجبهم تجاه عصرهم، وجرى من خلال ذلك فهم الحقيقة والواقع بصفته تصور عاكس واضح وممكن التدليل عليه للظروف الاجتماعية للعصر، ولكنه يحتوى- في نفس الوقت- على مدخلٍ إلى مستوى للواقعية كامن وراء الأشياء، إنه بعداً ميتافيزيقياً ينبغي استهلاله من أجل استحضار وتخيل أحوال وأوضاع الوجود الثابت والقاطع للأشياء. وكما حدد دي كيريكو كلمة ميتافيزيقي على أنها شئ يتسم بالغموض والدقة قائلاً : إن الأشياء التي تتبدي لي بشكل ميتافيزيقي تمثل من خلال وضوح ألوانها ودقة مادتها – النقيض أو المقابل لكل التشوشات واللاوضوح ، لقد كانت الميتافيزيقية بالنسبة لي هي الجمال الهادي والروحي للأشياء .

ولهذا تأثر فناني الواقعية السحرية بآراء فناني الميتافيزيقا من خلال توجههم نحو الأشياء ، ومن جانب آخر من خلال تثبيتهم النظر على وجود الشئ بوصفه سحرياً ،ومن خلال تأكيدهم على استاتيكية وجمود أو ثبات الأشياء،وكذلك من خلال إبرازهم للجانب الميتافيزيقي ألا وهو الجانب المبهم والمتجاوز للوجود المجرد للشئ .

إن ما هو موجود في الحقيقة والواقع هو بالفعل مشبع بالتعبير، وإن هذا التعبير من الممكن- بطريقة ما أو بأخرى- استخراجه من العالم و إدخاله في عالم اللوحة بدون فقدان هذه الكيفية، التي يتم الحفاظ عليها من خلال نوع ما من الفصل، إن فرانتس روه يتحدث عن اقتباسات الحقيقة، أي الادعاء بأن الاقتباس يحافظ على تأثيره التصويري، وذلك إذا جرى فصله عن العالم ووصفه في إطار ما من مجموعه أو كليته، إن الأمر يبدو وكأن الأشياء المصورة كعناصر الطبيعة الصامتة إنما هي نماذج جرى إعادتها كلها من سطح العالم الخارجي، ووضعها على سطح اللوحة. إن الفكرة تكمن في أنه يجرى إنتاج هذه النماذج من التأثير عن طريق سلسلة ما محددة ومدروسة من الأساليب والتكنيكات.

هذه الأساليب جرى تطبيقها على سلسلة من الموضوعات ،والتي يتمثل الجزء الأكبر منها في الأشياء العادية للطبيعة الصامتة –من الأدوات المنزلية كما في لوحات الكسندر كانولدت ش (٨٨-٨٩)- وهذا الاقتران بين سلسلة ما من الأساليب مع

سلسلة ما أو نطاق من الموضوعات يبدأ بعدئذ في إجازة نطاق أو سلسلة ما أكثر مجازية أو على الأقل سلسلة متعددة من الصفات مثل"اللاعاطفي""واللاوجداني" أو غير الحساس " والمنعزل "، ومن ثم إجازة الحديث عن علاقة ما جديدة روحية حديثة على وجه الخصوص مع العالم المادي، فتتحول أيضا واقعية ما متسمة على نحو ظاهر بالمحاكاة والتقليد لتصبح ليس فقط أثر أو انعكاس لعالم الشيء المدرك أو المحسوس؛ ولكن أيضا تمثيلاً ما مشفراً– على نحو مفرط– له." (١)

ويتأكد ذلك في لوحات الطبيعة الصامتة التي تصور الأدوات المنزلية للمصور **الكسندر كانولدت** كما في ش (٨٨, ٨٩)، والتي يتضح من خلالها أثر لوحات الطبيعة الصامتة الميتافيزيقية لـــ **جورج موراندي** على فناني الواقعية السحرية – وبخاصة على كانولدت الذي كانت نظرته للأشياء نظرة تصوفية ، فهو يجرد الأشكال والأشياء من استخداماتها النفعية ،ويصورها لذاتها مع إضفاء جوٍ وحالة من السكون على لوحاته ، فكان يسير إلي مرحلة يؤكد فيها على السحري والخارق – فقد كان بحث موراندي دائما في الطبيعة التي تدخل في تأملاته حول موضوع الضوء ، ويحمل الظل والنور نتيجة رمزية تظهر المادة والفراغ ، وتبدو الأشياء دليلاً لرمز مرئي فتظهر زجاجاته وتكويناته سامية متميزة ، وهي تدل على ذكاء الفنان ، وتعطينا صورة حقيقية ثانية هي نتائج تأمل شخص لأشياء مألوفة ، أجزاء منها خفيفة نراها كل يوم وتجتمع لتخلق شكلاً جديداً ، ينبع من فكر يميل نحو التبسيط ، ولتلك الأشياء الطبيعية أهمية كبرى عند الفنان ، فهي تظهر المحتويات العاطفية والنفسية التي يضمنها عمله ، فلا يعيش الشئ في معناه العادي ؛ ولكنه يتحول إلي رمز غني بالمعاني ، ففي أعماله الأولي تشير الأشكال الغامضة بتموجات ضوئية تجعلنا نفكر بما هو غامض في واقعنا .

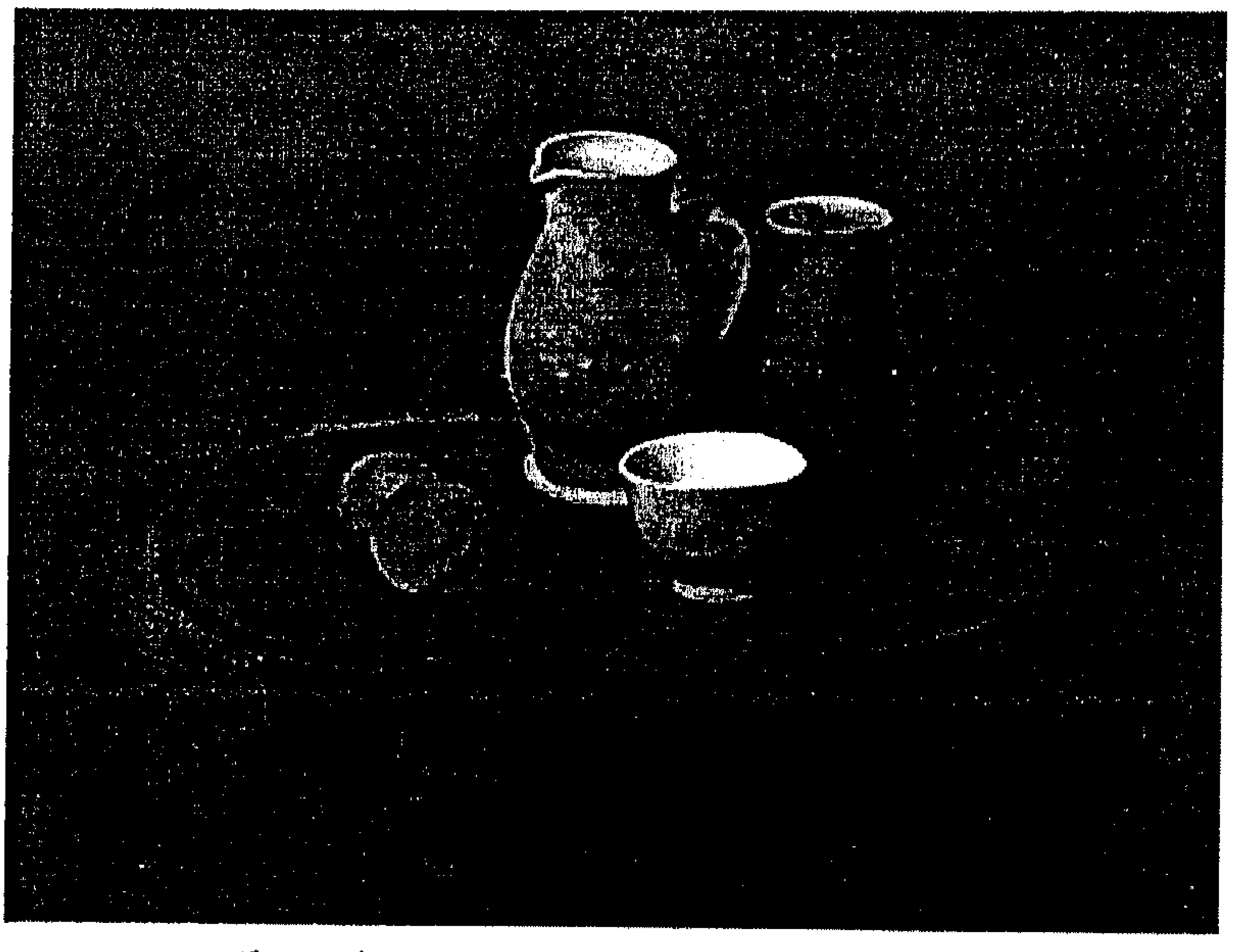
كما تأثر فناني الواقعية السحرية بأراء كارلو كارا عن الأشياء البسيطة التي يمكن أن تعطينا حقيقة ثانية ، ولكن يجب أن نذهب إلي أبعد من المرئي ، الذي يتجلى في ارتباط الإنسان بالأشياء ، وبساطة التعبير بدلاً من تعقيده ، كي نصل إلي المعني ، فكل ما هو سرمدي نجده في أبسط الأشياء وأقلها أهمية .

---

(١)David Bathchelor, and Other. Art Between The Wars. Op . cit. P.300.



ش(٨٨) الكسندر كانولدت "طبيعة صامتة مع إبريق وعلبة شاي حمراء"
Stillebel mit Krugel -١٩٢٢



ش(٨٩) الكسندر كانولدت "مائدة المرسم (طبيعة صامتة) "
Ateliertisch (Stillebal) -١٩٢٤

ولم يهتم فناني الواقعية السحرية بالأبهة التصويرية المترفة للصالونات المرئية، والتي كانت يتصف بها القرن التاسع عشر بنخيله ونباتاته وأثاثاته الضخمة؛ بل إنهم قد بحثوا عن التزيين الظاهر المكشوف للإنسان العادي: عن نبات الصبار البسيط كما في لوحات **جورج شولتس** والكسندركانولدت كما في ش (٩٠) و (٩١) والتي تقدم رؤية



ش(٩٠)جورج شولتس " طبيعة صامتة صبار "
Kaklaenstillebal -١٩٢٥



ش(٩١)الكسندر كانولدت " طبيعة صامتة "
stillebal ix -١٩٢٤

حيادية هادئة، وعن الجرامفون بصفته قطعة الأثاث الوحيدة الجديرة بالذكر كما في لوحة **رودلف ديشنجر** ش(٩٢)،وعن أدوات المطبخ المنزلية ذات الاستعمال اليومي العادي كما في لوحات **فرانتس لنك وهانس مارتن** Franz Lenk, Hanz Mertens ش(٩٣) و(٩٤).

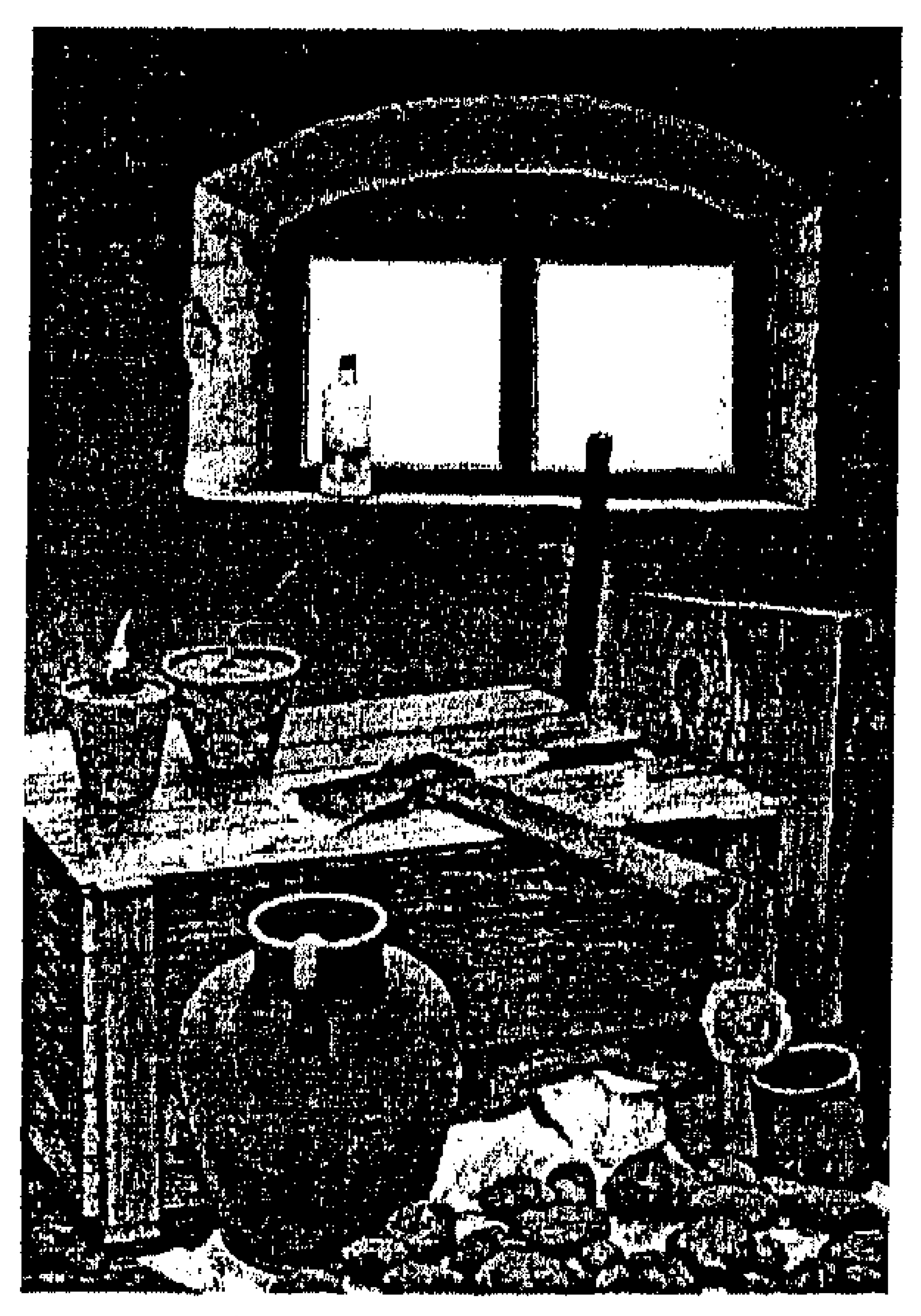
" تلك الأشياء الجمادية لمفردات غير واضحة في الاستخدامات اليومية، والتي عكست الوجود الإنساني، والعمل والإحساس أو الشعور"[1] كما في لوحات رودلف ديشنجر وفرانتس لنك.

(1)Christo M.Jeachimides, German Art in The 20th Century. Op . cit. P.39.



ش(٩٢)ردولف ديشنجر " جرامفون"

Grammophon -١٩٣٠



ش(٩٣)فرانتس لنك "طبيعة صامتة في القبو"

Kellerstilleben -١٩٢٩

ش(٩٤)هانس مارتن"طبيعة صامتة مع أدوات المنزل"

Stilleben mit housgeraten -١٩٢٨

إن التصوير المتنوع حسب اهتمامه المتعلق **بالموضوع** لم يكن يهدف إلى إقامة أنواع **مضمونية** من أجل إلحاقها المحتمل بصور فن التصوير المنتمي إلى تيار **الواقعية السحرية**، بل على العكس من ذلك؛ فإن النظر إلى الموضوع في حد ذاته كان فقط نقطة انطلاق من أجل توضيح مشكلة ما، ليس فقط في توحد مضموني، بل أيضاً في توحد شكلي. إن تفسير الأعمال الموجزة بناء على موضوعات معينة كان يهدف مباشرة إلى عرض وإظهار أن الوحدة من حيث الموضوع تتحدد وتتميز من خلال تصورات مختلفة أشد الاختلاف في بعض الأحيان ،وتكون متنافرة ومتعارضة بشكل كلي مع بعضها البعض، يتجلى هذا بشكل مباشر من خلال النظر إلى أوصاف المدينة والريف التي تتحدد و تتصف من خلال اشتغال أو انهماك مرتبط بالحاضر من ناحية، ومن خلال اتصاف بالبساطة والهدوء والطابع الرومانتيكي من ناحية أخرى.

هذا الأمر لا يصبح أقل وضوحاً عند عقد مقارنة بين الصور الشخصية (البورتريهات) لكل من **جورج شرميف وكارلو مينزة** من ناحية. **وفريدل إدلمان وفيلهلم لاخنت** من ناحية أخرى، وذلك من أجل القيام هنا مرة أخرى بإبراز وحدة فقط من المتعارضات التي يتم النظر إليها على أنها سبب تعدد وتنوع التحديد المفهومي الأسلوبي مثل الواقعية السحرية أو الكلاسيكية الجديدة، ولم يدور الأمر أيضاً حول تكوين ضروب أو تصنيفات للصور المعينة من أجل إلحاقها بهذه المفاهيم المختلفة، بالفعل لم يكن ينبغي إطلاقاً توسيع أداة المفهوم الموجودة بالفعل والصعبة التطبيق من خلال قواعد أو تحديدات جديدة، وكان ينبغي تقسيم هذا التعدد منفصلاً عن التعريفات التاريخية الفنية الموجودة.

في كل مرة كان موضوع اللوحة هو الدافع للسؤال الذي مفاده أي الأقوال تحتويها اللوحات، وذلك بغض النظر عن العرض المجرد العاري لمادة اللوحة. لقد أصبح من الواضح أنها تعرض وتبين أمام الأنظار الحقيقة التي يمكن رؤيتها، وكذلك أيضا تعرض وتبين الحقيقة التي لا يمكن رؤيتها والخافية وراء الأشياء. لقد ظهر طيف واسع غير موحد بأي حال من الأحوال وقابل للوصف، باختصار: إن النظر إلى داخل المدينة قد فتح الطريق أمام رؤى أو إدراكات للتحول اللازم والضروري الذي أدي إليه تطور التكنولوجيا. وتراوح تصوير الجو المدني بين عدم تشخيص أو لا ماهية مجهولة، وبين صورة هادئة مريحة ذات طابع تتميز به الضواحي.

ربما تستطيع أن تؤدى الجوانب الشكلية حتى في أقصى الحدود إلى أنواع سارية عموماً،يمكن أن يتجه نحوها الالتزام أو الارتباط المفهومي الأسلوبي للوحة ما، أو حتى المجموع الكلي للأعمال الفنية لفنان ما بمفهوم الواقعية السحرية.إن الشكل الكنتورى المغلق،والتكثيف اللوني للأرضية وسهولة تشكيل الشخصيات والأشياء وتنسيق التكوين؛قد كانت كلها سمات وعلامات مميزة أمكن من خلالها تقديم **الكسندر كانولدت** بشكل أقرب إلى النموذج القياسي لهذا الاتجاه الفني، لكن الوصف المسهب لأعماله ذات الطابع المميز يبين ويظهر كيف أنه قد حصر بشكل مباشر وقلل من الارتباط والعلاقة الموضوعية التي تم التوصل إليها أو اكتشافها حديثاً،لقد تخلى كانولدت في طابعه المميز عن مستوى للحقيقة مختفياً وراء **الأشياء**، وذلك فقط من

أجل إحداث البعد التصويري للحقيقة.ومن خلال هذا التركيب بين التشكيل والتجريد التي جرى أيضا إيضاحها بالنسبة إلى مناظر المدينة لدى **فيلهلم شنرين برجر وكريستيان أرنولدت** فإن الإنجاز الإبتكارى التصويري لكانولدت يبدو أمر راسخاً مؤسساً.

إنه وإن جرى حتى النظر إلى طريقة الرسم لدى **كانولدت وبابي وشنرين ومينزه وهوبوخ** باعتبارها شكلاً مميزاً وخاصاً بالنسبة إلى فهم وإدراك الأشياء لدى الواقعية السحرية، فإن طريقة الرسم والتصوير هذه لم تستطع البرهنة أو إثبات أنها مبدأ أو أساس شكلي ملزم. فإذا اتجهت الخطوط الكنتورية المغلقة بشكل ما نحو الزعم والادعاء الموضوعي بالحقيقة، فإن الملامح الإنسانية العرائسية لدى **ريدرشيدت** ش(٤٦) أو الوجوه المقولبة في لوحات **شرميف** ش(٦٥ ، ٦٦) يصوران ويعرضان أشكال بارزة للتجريد المتعلق بالهيئة، إذا قارنها المرء بالولاء أو الإخلاص الطبيعي الواقعي للتفاصيل لدى **فريدل إدلمان أو فيلهلم لاخنت** ش(٣٨ ، ٣٩) .

أما فيما يتعلق بالفصل فيما يتعلق بلون مفرد ما من مفردات اللوحة أو شكلا من أشكالها يبدو أنه قد تحدد فقط النظرة الأولي من خلال موضوعية ظاهرة لإدراك الحقيقة والواقع، وهناك عدد قليل من الأمثلة يمكنها أن توضح وتبين كيفية التعدد والتنوع التي تم بها استغلال اللغة التشكيلية الخاصة بها، ولقد أبرز **أنطوان ريدرشيدت** واقعيته ورؤيته الخالية من العواطف لدرجاته اللونية الرمادية/ الزرقاء، إلى حد اللاتحزب والتحفظ الذي يقف في توازى واضح مع اتصال خالي من العواطف بين شخصياته، كما في ش(٤٦). إن مثل ذلك التلوين المخفف قد حدد وميز أجواء لوحات **شرميف** كما في ش(٦٤)، وعلى العكس من ذلك فإن **فرانتس رادتسيفل** قد ضاعف وزاد من لون مفردات اللوحة لديه ليصل إلى توهج غير واقعي يبدو أنه يشع من داخل الأشياء كما في ش(٤١)، أيضا فإن مستويات أو أرضيات اللون الكثيفة لدى **كانولدت** تبرز مثل تلك الأشكال المضيئة والساطعة من أرضية اللوحة كما في ش(٤٣).

إن ما يمكن مقارنته بالتأثر التصويري للتقنيات المتعلقة بالتلوين الشفاف ذات الأسطح الكثيفة الملساء هي المساحات اللونية البارزة ،التي تتضح فيها بصعوبة آثار الفرشاة التي تسهم في تدريج الأسطح اللونية المتجانسة، كما يحدث على سبيل المثال لدى **جوستاف فوندر فالد** ش(٨٣)- كثيراً وبشكل منفصل استخدام اللون من أجل

الإبراز البصري لأجزاء مفردة من اللوحة، من أجل التركيز والتأكيد على فقرات محددة من قصة اللوحة، في مقابل ذلك؛ فإن **رودلف ديشنجر** يسمح لرنة أساسية متحدة وملونة لصفرة دافئة وكذلك رمادية بارزة؛ بأن يكون لهم وقع وصدى من خلال الطبيعة الكلية للصورة كما في ش(٩٢).

أيضا فإن الدراسة والتحليل الشكلي للأعمال قد أدوا إلى تشابك بنائي معقد ذو طرق تعبيرية تصويرية مختلفة. وهنا يمكن بشكل مباشر أن نخص بالذكر الدقة المراعية للتفاصيل لدى **فيلهلم لاخنت** والتي تختلف بشكل واضح عن المرونة المقنعة للتشكيل لدى **كانولدت**.

إن هذه المجالات التي نشأت أيضا من خلال تقديرات إدراكية مختلفة اختلافا كاملاً، يجب النظر إليها واعتبارها تطورات إبداعية مبتكرة للتشكيل مستقلة في الأساس وقائمة بذاتها تماماً عن بعضها البعض، لقد أسس **جورج شرميف** رؤيته من خلال فهم وإدراك محافظ جداً وموروث، بينما فعل **كانولدت** ذلك من خلال وعيه **بالميتافيزيقا والكلاسيكية**، واستطاع **فرانتس رادتسيفل** التغلب على الإفراط السريالي المتعلق بالاهتمام بالنواحي النفسية السيكولوجية وجعل إمكانية التعرف على وجود أساس ديني للجانب الآخر من الواقع.

إن الإنجازات والأعمال الإبداعية تتعارض وتتناقض مع الأشكال المنقولة والموروثة سواء من ناحية المضمون أو من ناحية الشكل. إن إسلوباً متميزاً يبدو تقليدياً من النظرة الأولي قد أثبت أنه كان بمثابة المفتاح نحو تجديد ابتكاري شامل ونحو موضوع تقدمي استخدم صفات وخصائص موروثة، وجرى تحقيقه ونقله إلى حيز الواقع بطريقة أستاذية قديمة ورائعة. ولكن المحاولات من أجل إقامة تركيب نظامي أو منظم قد أصابها الشك والفشل؛ وذلك بسبب الانقسامات العديدة للأشكال والطموحات أو النوايا الإدراكية التصويرية، وافتقادها للسياق أو الارتباط الملزم، ولم يكن التجريد فقط، بل شهد كذلك فن التصوير التشخيصي دفعة تطورية ديناميكية في سنوات العشرينات، وقد تمثلت هذه الدفعة من خلال التشابك الحاصل بين المواقف التقدمية والرجعية وبين التجديد والمحافظة. ولن يكون من المنصف بالنسبة للظاهرة محاولة تلخيص هذه الديناميكية على أنها مظهر تاريخي أسلوبي تالي لمذهب التعبيرية يطلق عليه مفهوم الواقعية السحرية. [١]

---

(١)Hans. Jurgen Bauderer, Manfred Fath. Op . cit. P. 217.

الفصل الثاني

الواقعية السحرية في أمريكا

-دوافع ظهور الواقعية السحرية في أمريكا .

-أصول فناني الواقعية السحرية .

-علاقة الشكل بالمضمون في أعمال فناني الواقعية السحرية:

- رؤية أهم فناني الواقعية السحرية

بول كادموس ، جيرد فرنش ، جورج توكر ،

الفنانين المستقلين :

أدوارد هوبر ، جرانت وود، أندرووايث ، إيفان أولبرايت.



دوافع ظهور الواقعية السحرية في أمريكا :-

تراجع فن التصوير الواقعي الأمريكي- في أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات- بسبب انتهاء رعاية المؤسسات الحكومية للفنانين الواقعيين، وكذلك بسبب ظهور الفن التجريدي الأمريكي في تلك الفترة؛ حيث أصبح فن التصوير الأمريكي متنوعاً عن أي وقت مضي، فقد قدمت المعارض المتنوعة- التي أقيمت في الولايات الأمريكية عام ١٩٣٩- نهاية غنية لعقد متميز بالإضطرابات، وبالرغم من أنه كان عقداً خصباً تأثر فيه الفنانون والجمهور بالفنون المعاصرة، بداية من الاهتمام بالفنون الشعبية، ومروراً بالمناظر المحلية الأمريكية، وانتهاءً بالأعمال التجريدية والسريالية؛ إلا أنه لم يكن هناك تحيز لمذهب فني دون الأخر، وقد قادت تلك الحرية إلى تنوع الاتجاهات الفنية، حيث شهدت فترة الأربعينيات والخمسينيات ثورة قوية وشاملة في تاريخ فن التصوير الأمريكي ،وبخاصة تجاه الاتجاهات الواقعية التشخيصية التي وجُهت بأشكال عديدة من الفن التجريدي بعد الحرب العالمية الثانية، فلم يعد تصوير الأشخاص والموضوعات المدركة أشياء يتعامل معها المصور، ولكن أحيل هذا الأمر إلى المصور الفوتوغرافي ومصممي الإعلانات، وأصبحت الواقعية وسيلة هامشية للتعبير الفني في أذهان العديد من الناس في تلك المرحلة.

هذا وقد كانت الأسباب التي ارتبطت بتراجع الواقعية معقدة، فالكثير من فناني الجيل الأول للتعبيرية التجريدية Abstract Expressionism قد بدؤا التصوير في بداياتهم الفنية بأسلوب واقعي، ومن أشهر هؤلاء جاكسون بولوك(١٩١٢ : ١٩٥٦) Jackson Pollock أهم فناني التعبيرية التجريدية، حيث قام في أعماله الأولي بإعادة صياغة لتكوينات لوحات توماس هارت بنتون Thomas Hart Benton وذلك في منتصف الثلاثينيات. كما قامت الفنانة التعبيرية التجريدية لي كراسنر(١٩٠٨ – ١٩٨٤) Lee Krasner في أعمالها التشخيصية الأولي برسم مناظر للعمارة الحضرية بأسلوب فني قريب من أسلوب إدوراد هوبر، كما قامت أيضا بالتجريب في أعمال شبه سريالية ذات وجهات ضمينة، ويُعتقد أن هذا الأسلوب قد إشتق من الساحات الفارغة الكئيبة لجورجيو دي كيريكو، كما قام المصور رالستون كراوفورد Ralston Grawford أيضا بعمل لوحات مشابهة لهذا النموذج في أمريكا.

كما كان هناك عامل رئيسي أثر على ظهور التعبيرية التجريدية، وهو أن هذا الاتجاه سرعان ما أصبح أداة من أدوات الهيمنة والدعاية السياسية، فقد ساعدت الهيئات الثقافية الأمريكية بالخارج على ترويج هذا المذهب بقوة كرمز للسيادة والزعامة الإبداعية في مجال الفن، ليتوازى هذا مع السيادة السياسية التي حققتها الولايات المتحدة الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية. كما ساعدت حقيقة أن الاتحاد السوفيتي قد فرض مذهب الواقعية الاشتراكية Socialist Realism.على فنانيه، مما أدى ذلك إلي تقليل فرص الفن الواقعي في أمريكا؛ ومن خلال ذلك أمكن تقديم فن التصوير الواقعي الذي يعكس حقائق العالم المرئي كشيء غريب عن الثقافة الأمريكية.

وقد حاول مؤيدي الفن الجديد " الغير موضوعي " non-objective الدفاع عن هذا الفن الخالي من الاهتمامات البشرية، بأن له إدراكا حسياً يعتبر أكثر تنقيحاً ووضوحاً عن أي شيء معروف بالنسبة للفنانين الواقعيين، كما أكد ذلك الناقد الفني كارول سيلي Carol Seeley قائلاً : " إن الدافع وراء هذا الفن كما نراه هذه الأيام، يكون أقل من الدافع المرتبط بالنموذج الطبيعي/ الواقعي، بالمقارنة بماضينا الأكثر حرفية، ولكنه عندما يصبح تجريدياً فإنه يكون فنا روحياً وخيالياً، ويحاول أن يجد نفسه كجزء من نظام ترتيبي منظم ومنسق، ويختلف الوضع بالنسبة للفنان عنه بالنسبة للعالم الذي يقوم بإخبارنا عن درجة حرارة المواد، فالفنان يجب عليه أن يقبل المسألة برمتها، ويبلغنا إلى أي مدى تصل حرارتها وسخونتها." [١]

ولقد حاول الفنانون الواقعيون المحاصرون أن يدافعوا عن أنفسهم؛ فقام المصور رافاييل صوير Raphael Sayer بتكوين جماعة فنية عام ١٩٥٠، ضمت كلاً من إدوارد هوبر وبن شان وإيزابيل بيشوب وليون كرول وياسو كوني يوشا...وغيرهم من الفنانين Edward Hopper, Ben Shahn, Isabel Bishop, Leon Kroll and Yasua Kuniyoshi وقد استمرت هذه المجموعة- والتي كانت تضم فيما بينهم بعض مديري المتاحف والنقاد الذين حاولت استمالتهم لتأييدها في مواجهة الفن التجريدي- في عقد الاجتماعات في السنوات القليلة التالية، وفي عام ١٩٥٣ أصدرت المجموعة أولي ثلاث إصدارات من مجلة " الواقع " Reality،

---

(١)Edward Lucie- Smith. American Realism. Thames and Hudson. London.1994.P. 143.

للترويج لما أطلقوا عليه " الخصائص البشرية في الرسم". وبالرغم من التأييد الكبير الذي لاقته هذه المجلة من الفنانين الواقعيين؛ إلا أن الجماعة والمجلة كان لهما تأثير طفيف على مجال الفن الرسمي، وبحلول منتصف الخمسينيات أصبحت التعبيرية التجريدية منتشرة في كل مكان داخل وخارج أمريكا .

ومع ذلك، كانت هناك جيوب للمقاومة، ولكن الإنكسار كان داخلياً نتيجة للخلافات والانشقاقات الأساليبية بين أولئك الفنانين الذين استمروا في إصرارهم على استخدام التشخيص، ففكرة ما كان واقعيا في الفن أصبحت مجزأة، وهذا لم يُساعد الفنانين الذين يفكرون في أنفسهم في تلك الفترة- على أنهم غرباء لهم وجهات نظر خاصة، وأصبحت الواقعية بالنسبة للجمهور العريض محددة ومعروفة بالتشخيص، وأصبح من الصعب التمييز بين لوحة فنية تشخيصية وبين لوحة مشابهة لها.

ويتضح من السابق أن الفنانين الذين تم تقسيمهم على أنهم واقعيون اجتماعيون مثل بن شان وجاك ليفين Jack Levine قد استمر بعضهم في إبقاء علاقات قوية مع عالم الفن الرسمي السائد، وأصبح زعمائهم نظريا، هم أبطال التصوير التجريدي، وقد كان بن شان أحد من قام بذلك، حيث انسحب من المجموعة التي أسسها صوير، كما أكدت ذلك زوجته برنادا بريزون Bernada Bryson : " لقد أحس شان بأن المجموعة كانت متحيزة بشكل كبير، بينما كانت الإصدارات التي تحدثوا عنها في الاجتماعات غير الرسمية الأولي مهمة؛ إلا أنها لم تكن أساسا لتكوين منظمه أو جمعية رسمية، وقد شعر صوير- بالرغم من ذلك- بأن رحيل شان كان نتيجة لعلاقتة الوطيدة مع متحف الفن الحديث، الذي قام بنقد المجموعة." (١)

ومع ذلك، فإن معُارضي التعبيرية والتجريدية كانوا هم أصحاب **الواقعية السحرية**، حيث إستعار فن التصوير الأمريكي في الخمسينيات مذهب الواقعية السحرية الألماني كرد فعل تجاه الفن الغير موضوعي، وذلك بالرغم من اختفاء الواقعية في ألمانيا نفسها قبل الحرب العالمية الثانية، فقد جرى إعادة التفكير والنظر في التراث الذي خلفته فقط في الأربعينيات والخمسينيات، والتي أصبح فيها المجال

---

(1)Edward Lucie- Smith. Op. Cit.P. 145.

مفتوحاً مرة أخرى في أمريكا أمام واقعية سحرية مستوحاة من المجتمع، وقد بدأ هذا من خلال أعمال كل من **بول كادموس وجيرد فرنش وجورج توكر وأندرووايث وإيفان أولبرايت بالإضافة إلى أعمال بيتر بلوم ولويس جولي ليمي وأيوجين برمان** وكذلك **أعمال جرانت وود وإدوارد هوبر** Paul Cadmus, Jared French ,George Tooker , Andraw , Wyeth, Ivan Albright , Peter Blume, Louis, Guglielmi,Eugene Berman,Grant Wood and Edward Hopper والذين قاموا بتغير قالب وجوهر الواقعية لإبتكار صوراً جديدة وغريبة الأطوار ،في أسلوب يرتبط كثيراً برسم المشاهد الأمريكية وبمذهب الدقة ،ويرتبط بشكل كبير **بالميتافيزيقا الإيطالية**. ومن خلال ذلك تمكن فناني الواقعية السحرية- على أثر ما توصلت إليه الحركات الفنية من نتائج هامة في النصف الأول من القرن العشرين- من تخطى التقاليد الفنية وبلوغ أهدافهم، منطلقين ليس فقط من الظواهر الحسية، بل ومن المعاناة الحية لواقع جديد، ومن التجربة الملازمة للفن الحديث، تلك التجربة التي قادتهم إلى الاستنباط، وخلق مقابلات تشكيلية قادرة على التعبير عن قوى مرئية وغير مرئية، واستنباط أشكال جديدة بحثاً عن الحقيقة؛ لكي تنقل إلينا صورة المعاناة- معاناة الفنانين- التي تعكس حالة إنسانية أكثر شمولاً. (١) فقد كانت واقعيتهم السحرية " بمثابة المحاولة- في لحظة تاريخية من الإرتباك وعدم الاستقرار الفني في أعقاب ظهور التجريد- من أجل جعل الأشياء من جديد شيئاً يمكن لمسه والإمساك به، واستعادة السيطرة عليه مرة أخرى، والأكثر من هذا " النفاذ والتغلغل فيه روحيا من خلال الملاحظة المخلصة الخالية من الاغترار والعجب، وإدراكها من خلال كينونتها الذاتية، من خلال أسرارها الحقيقية، ومن إشعاعها الخفيض، وذلك بهدف إيجاد توجهاً جديداً في عالم أصبح فوضوياً وغير مفهوم، ومن أجل إدراك وفهم العالم في أكثر ترابطاته الداخلية." (٢)

فقد شهدت الأشياء العادية المهملة – من خلال نقلها إلي محيط غريب عنها – نوعا من الغيبوبة الروحية ، وإن كانت قد شهدت من قبل نوعا ما من التضخم أو العلو الأثري ، لقد وقعت هذه الأشياء أو الجمادات – من خلال فصلها عن صلاتها

---

(١) محمود أمهز : الفن التشكيلي المعاصر ، مرجع سبق ذكره ، ص١٠.

(٢) Wieland Schmied. Neue Sachlichkeit and Magischer.Realismus.Op.Cit. P.29

وروابطها – داخل نطاق الفراغ أو اللاشئ والوحدة والسحر ، لقد بدت بالنسبة لعين المشاهد شيئاً يكتنفه الغموض والإبهام ، لقد صارت تعبيراً عن مخاوفه .

ويقوم بناء العمل الفني عند فناني الواقعية السحرية الأمريكان على التوافق الدقيق بين الشكل– بكل عناصره– والمضمون، الذي تحدده رؤية الفنان وثقافته وموقفه ووعيه بكل من التراث الإنساني وملامح اللحظة الراهنة وحتى إستشراق المستقبل، وبالتالي فإن أي اختلال في ذلك التوافق من شأنه جعل العمل الفني أن يصبح إما شكليا خالصا، وبالتالي يجنح نحو الزخرفة المسطحة، أو وسيطاً سلبيا يحمل مضمونا تعبيرياً، وبالتالي يتحول إلى نتاج خبري ينتهي تأثيره بانتهاء ظروف ما يعبر عنه ؛لذا فإن كلا من الشكل والمضمون يشكل قيمة إيجابية هامة داخل أعمال فناني الواقعية السحرية، ليس كل منهما منفصلاً عن الأخر، وإنما متداخل معه وذائب فيه.

وإذا كان تاريخ الفن قد حفل بالكثير من الأعمال الفنية التي يرتفع فيها الشكل والمضمون إلى مستوى واحد عالي القيمة، فإن العصر الحديث نتاجاً لما استحدث فيه من رؤى وأساليب وتناولاً للعمل الفني وفق مناهج متباينة بين عقلية هندسية قادت للفن البصري والتجريد الهندسي الأشبه باللعب المنظم، أو حسية خبرية.قادت إلى حالات من التعبير الدرامي المباشر، وبين التطرف بين هذا وذاك، وأمام طوفان التجديد تارة، والتقاليد تارة أخرى، وقف نتاج فريق ثالث، قليل العدد، واسع وعميق التأثير في منطقة البحث فيما وراء الشكل والواقع، واستحدث تراكيب وطرق أداء جديدة، وفي نفس الوقت حافظ على وجود نبض الإنسان وحيويته حتى وإن لم يصوره مباشرة.

ولعل فناني **الواقعية السحرية** الأمريكيين كانوا من أهم هؤلاء، فمن خلال تجاربهم الطويلة، وما قدموه من نتاج، بدوا على علم ووعي بالبناء الأساسي للعمل الفني، وهو القائم على التوافق الدقيق المحكم بين الشكل والمضمون.

لذا فإن تناول فناني الواقعية السحرية بالدراسة من خلال ما قدموه من أعمال تعد– بشكل عام– بحثا في مفهوم بناء العمل الفني عندهم، وكيفية التوفيق بين قيمة ومقومات الشكل من ناحية، وأهمية ما يحمله ذلك الشكل من مضمون من ناحية أخرى

دون قصد تحميله بهدف الإخبار عن شيء أدبي فقط؛ إنما لأن الفن لغة، ولغة التشكيل في الفنون الرفيعة قائمة بشكل حتمي على"الشكل"كهيئة يتشكل فيها"المضمون"كرؤية ورأي معا، ليصنعا بناءً محكماً يبدو كوثيقة رفيعة المستوى شاهدة على عصرها وممتدة خلال تاريخ الإنسان.

هذا ويعتبر كل من **جيرد فرنش وجورج توكر** من أوائل المصورين الأمريكيين الذين صورا بهذا الأسلوب، حيث عرضا أعمالهما في معرض أقيم في متحف الفن الحديث عام ١٩٤٣ تحت عنوان " الواقعيون الاجتماعيون الأمريكيون والواقعيون السحريون " وقد أوضح كتيب المعرض أن مصطلح **الواقعية السحرية** قد بدأ استخدامه وتطبيقه على"عمل المصورين الذين حاولوا عن طريق الأسلوب الواقعي، أن يجعلوا من خلال رؤيتهم الخيالية والتي تشبه الأحلام رؤى مقبولة لدى جمهور الفن، وكان هذا واقعية في الأسلوب وليس واقعية في المضمون." [١] وهذا ما دعا بعض النقاد إلى مهاجمة المعرض وخاصة فناني الواقعية السحرية حيث رأوا: " أن مصطلح الواقعية السحرية في غير محله لأن المضمون لا يمكن تقسيمه إلى أساليب فنية متعارضة ، ولأن المعرض لم يكتف بعرض أعمال التصوير الواقعي التمثيلي فقط كما في أعمال فناني الواقعية الاجتماعية؛ ولكنه أشار إلى أن النظرة الثابتة الباردة إلى الواقع قد تنتج سحراً خاصاً به كما بأعمال فناني الواقعية السحرية." [٢]

كما استخدم العديد من الفنانين الواقعيين الأمريكيين أسلوب الواقعية السحرية في تصوير أعمالهم؛ ولكن برؤية مستقلة كما في لوحات **إيفان أولبرايت وبيتر بلوم ولويس جولي ليمي وإيوجين برمان. وأندروورايث وجرانت وود وإدوراد هوبر،** حيث لم يشتركوا في المعارض الجماعية لفناني الواقعية السحرية، ومع ذلك، فقد كان أسلوبهم أقرب إلى روح مذهب الواقعية السحرية.

فالعمل الفني عندهم نتاج محمل دوما بدلالة ما، يكمن في داخلها بُعد دراميٌّ يستقيه الفنان من واقعه، ومن ذاته وأحلامه وطموحاته، ويصبح السؤال الأنى حول إمكانيات

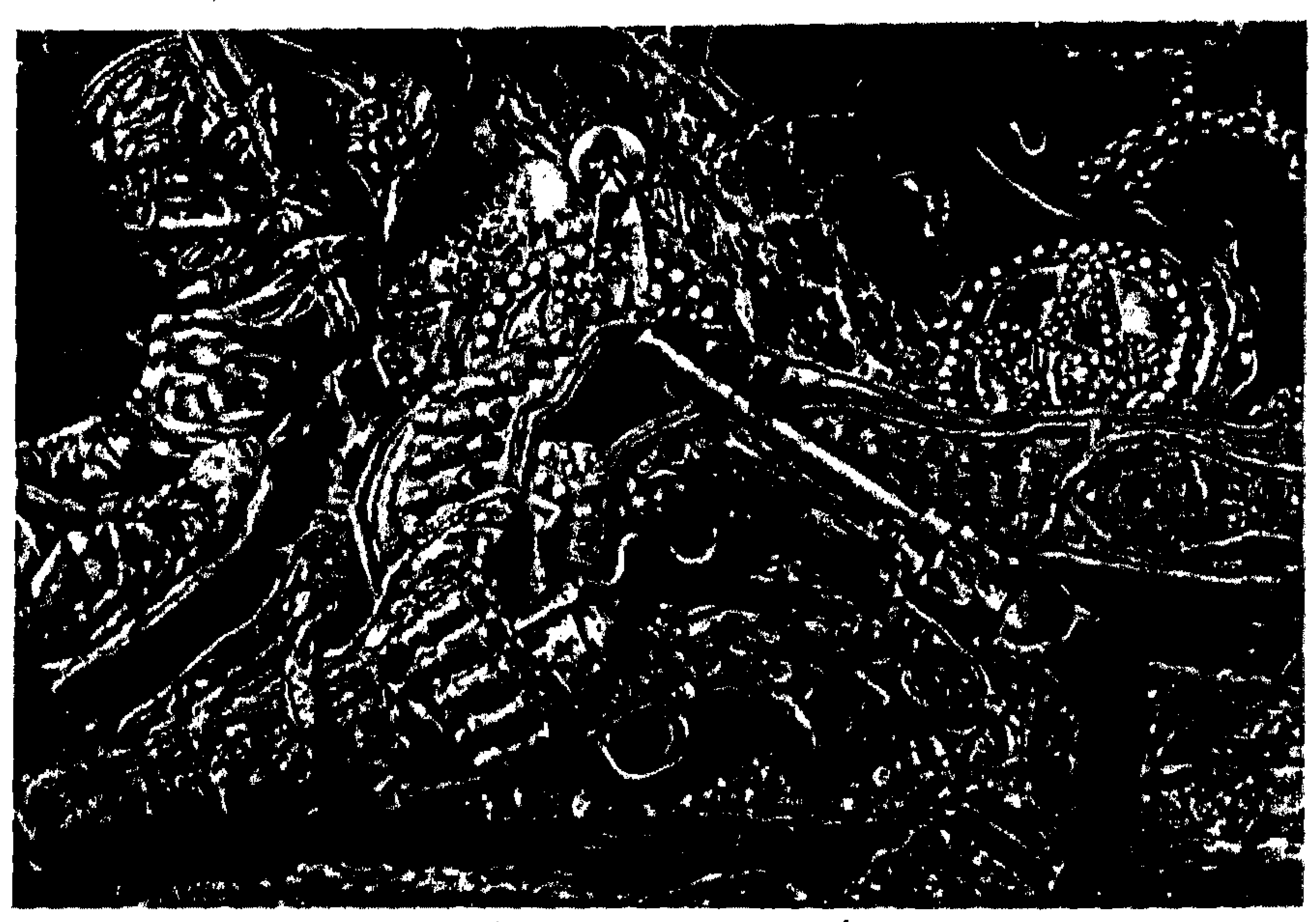
---

(١)Edward Lucie- Smith. Op. Cit. P. 146.

(٢)Taylor Joshua. The Fine Art of America. The University of Chicago Press. London. 1979. P. 206.

هذا التحقيق ومدى تأثيره؛ فالفنان وهو يسعى لتطويع قوالبه الجمالية للتعبير عن التلاقي بين البعد الفردي متمثلاً في شطحات الخيال وتحقيق الذات، وبين البعد الاجتماعي متمثلا في الظرف العام اجتماعيا وسياسياً إلي أخره، فإن ثمة بعداً أخر ميتافيزيقياً، يرتبط بالبعد الأول، ويتمثل في الإيماء نحو المجهول والخوف الكامن في النفس البشرية، وهو ما يؤدى بنا إلى الصراع وإلى محاولة تلمس الحقائق واكتشافها.

فقد قام كل من **أولبرايت وبلوم** بتنفيذ الخيال الشخصي لهما داخل صور مشوهة غريبة... فصور **أولبرايت** أشكالاً متعفنة ومتآكلة ولوحات ساكنة كما في لوحة " المجموعة الشرسة " ٣٠ : ١٩٣١ ش(٩٥) The Wild Bunch (Hole in The WallGong)وقام **بلوم** بتصوير أشكالاً متجاورة غريبة متعددة لرسوم متحركة



ش(٩٥)ايفان أولبرايت"**المجموعة الشرسة**"٣٠/١٩٣١
The Wild Bunch (Hole in The WallGong)

مثيرة بشكل زائد في أعمال مثل لوحة " المدينة الخالدة " ١٩٣٤ : ١٩٣٧ ش(٩٦) The Exernal City وكان **إدوين دكنسون وموريس جرافيز** Edwin Dickinson and Morris Graves من ضمن الفنانين الذين ابتكروا شكلاً شخصيا خاصاً للواقع مع استشهاد خارجي قليل بالعالم الواقعي داخل أسلوب يُعتبر واقعيا بالاسم، وعلى الرغم من ارتباط أسلوب ديكنسون كأسلوب أصحاب مذهب الواقعية السحرية بالميتافيزيقا؛ إلا أن لوحاته كانت رومانسية بشكل كبير بإحساس القرن ١٩ . وكانت أشكاله الغامضة، كمخلوقات أولبرايت المعقدة تظهر كأنها مغطاة بنسيج العنكبوت الذي

يوحي لنا بإحساس مميت وقاتل وموحي بالكآبة كما في لوحة " الباحثين عن الحفريات ١٩٢٨ / ١٩٢٦ " ش(٩٧) The Fossil Hunters



ش(٩٦)بيتر بلوم
"المدينة الخالدة"
١٩٣١/٣٠
The Exernal City



ش(٩٧)إدوين ديكنسون"الباحثين عن الحفريات"
The Fossil Hunters -١٩٢٩/٢٨

بينما كان **موريس جرافيز** – على الجانب الأخر – مهتماً كثيرا بالفيدانتا(*) Vedanta ومتخصصاً في تصوير الطيور الغامضة التي تعمل كاستعارات وتشبيهات غامضة لأسرار الطبيعة، "وفي جوانب أخرى، يمكننا رؤية تطور هذه الأساليب الخاصة جداً والصور السحرية على أنها نتيجة للانعزال والعزلة التي يعمل فيها الفنان الأمريكي بشكل تقليدي." (١)

(*) الفيدانتا Vedanta : نظام فلسفي هندوسي مبني على الفيدا، والفيدا هي كتب الهندوس الأربعة أو واحد منها.

(١)Edward Lucie- Smith. Op. Cit. P. 162-163.

أصول فناني الواقعية السحرية:-

كانت هناك مصادر متنوعة أثرت على ظهور فناني الواقعية السحرية الأمريكية، فقد كان مصدر هذه الواقعية أمريكيا في جزء منه، كما في أعمال **ويليام هارنيت** William Harnet التي أصبحت معروفة للجمهور والفنانين الأمريكيين بعد فترة طويلة من احتجابها، وأعمال **تشارلز شيلر** Charles Sheeler التي تنتمي إلى مذهب الدقة الفني في فترة العشرينات.

بالإضافة إلى ذلك كانت هناك تأثيرات مهمة قادمة من الخارج، فقد أثر فن عصر النهضة الإيطالي بعمق على فناني الواقعية السحرية، حيث كان كل من الفنان **بيرودلا فرانشيسكا وأوتشيلو** Piro Della Francesca and Uccello من بين تلك المصادر المؤثرة.

ولكن التأثير الأكبر والأهم كان لكل من اتجاه **الميتافيزيقا** وبخاصة **دي كيريكو**، واتجاه **الواقعية السحرية** الألماني وبخاصة أعمال **جورج شرميف وفرانتس ردايتسفل والكسندر كانولدت**. كما كان لأعمال **بول دلفو وسلفادور دالي** Paul Delvaux and Salvador Daliالسريالية تأثيراً كبيراً على فناني الواقعية السحرية الأمريكان؛ حيث ظهر نوع من الواقعية السحرية مصحوباً برؤية هلوسيـــة كما في لوحة " المدينة الخالدة " ١٩٣٤ / ١٩٣٧ لبيتر بلوم ش(٩٦) واللوحة عبارة عن سخرية وتهكم وحشي على إيطاليا تحت حكم موسوليني، وهى مشابهة للوحة شهيرة قام دالي بتصويرها في نفس الفترة، بعنوان " لغز ويليام تل " عام ١٩٣٤ Enigma of William Tell، فبينما قام بيتر بلوم بتصوير موسوليني Mussalini كأنه " عفريت علبة شرير" صور دالي لينين Lenin وهو يجلس أمام البيانو بدون بنطلون.(١)

وقد حاول بلوم في أعماله صياغة الواقع صياغة تستوي وتتفاعل مع متغيرات جديدة. وتعبر عن حاجة جمالية أيضاً جديدة، ويمكن القول أن التجربة الملازمة للفن الحديث، قد قادته إلى الاستنباط وخلق مقابلات تشكيلية قادرة على التعبير عن قوى غير مرئية، جعلت من الصلة بين المرئي واللامرئي في وضعية

---

(١)H. H.Arnason and Marla F. Prather. A History of Modern Art. Op. Cit. P. 424.

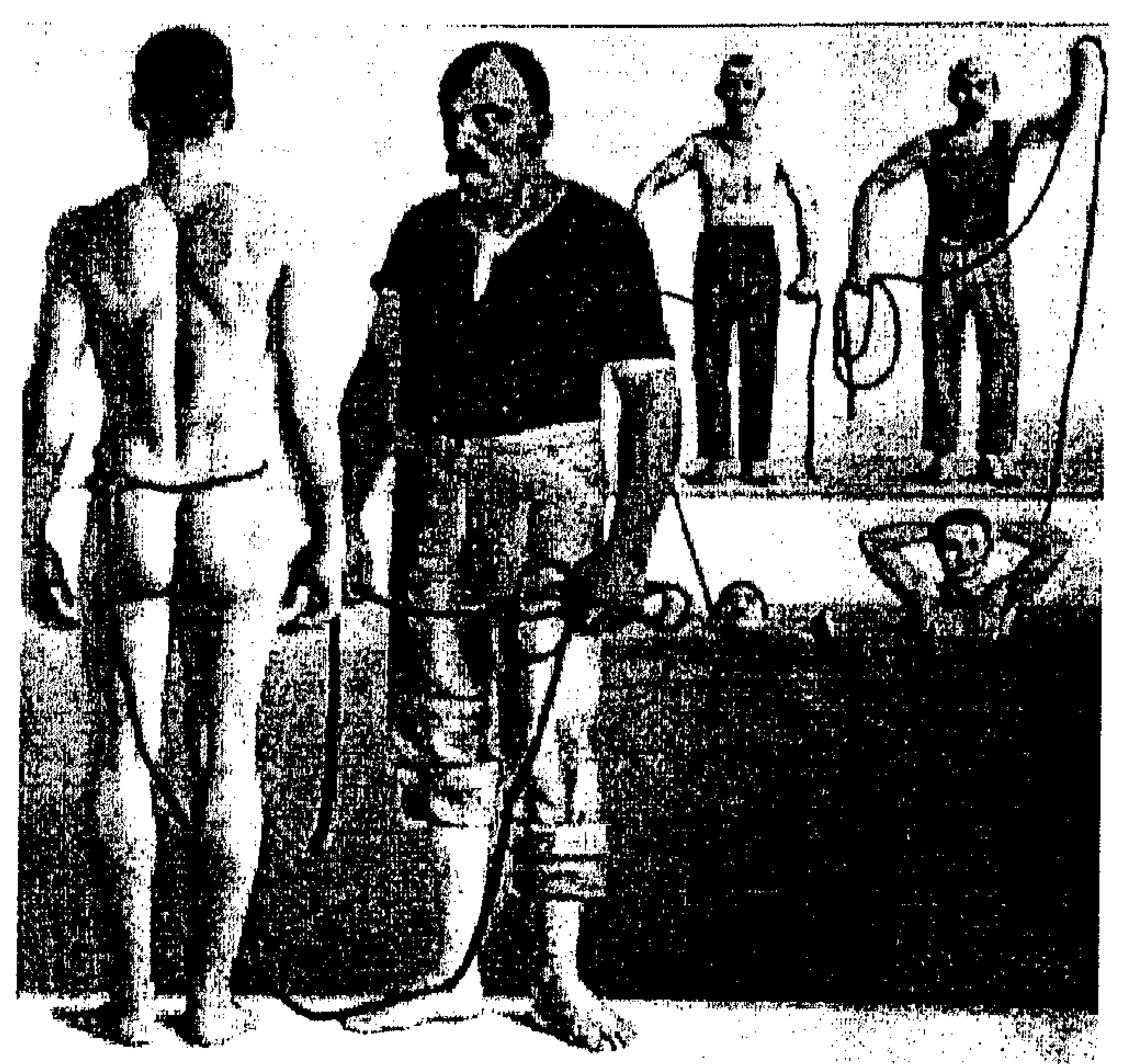
أقرب من ذي قبل، حاول المصور من خلالها تصوير رؤاه الخيالية والغوامض والأسرار وأحلامه الغريبة.

هذا وقد كانت **الميتافيزيقا** هي الأساس الهام الذي استندت عليه **الواقعية السحرية**، واستمدت منها وجودها، للوصول إلى الشكل الجوهري الذي يعتبر قوام للعمل الفني عندهم، فقد أعجب فناني الواقعية السحرية بالتصوير الميتافيزيقي المؤلف من خيالات الماضي وذكريات التجربة الذاتية والإحساس بالغموض والقلق والبرود والحيرة في تصوير المستحدثات التكنيكية الحديثة بجوار العتيقة،وعن طريق تجاور هذه الأشياء المتنوعة يسود جو من الدهشة والصدمة والغربة، ويوحي بجو من الخوف والرعب في بعض الأحيان. ويتأكد ذلك من خلال مجمل أعمال دي كيريكو التي جمعت بين حيرة الغموض ووضوح الفهم، وبين المألوف واللامألوف في آن واحد، وذلك من خلال لوحاته التي تصور معالم المدينة وأماكنها الزائلة وساحاتها الخاوية، التي أكسبها بعداً مأساويا يعبر عن الضياع وغربة الإنسان عن كل ما يحيط به.

كما استفاد فناني **الواقعية السحرية** من **الميتافيزيقا** من ناحية الاهتمام الموضوعي بالمضمون وجوهر الأشياء، دون التمسك بمظاهر الأشياء وأشكالها السطحية؛ وبذلك استطاعوا التعبير عن الجوهر دون العرض. ويتضح ذلك في أعمال **جيرد فرنش**. كما في لوحة " المرواغة " ١٩٤٧ ش(٩٨) Evasion ولوحة " الحبل " ١٩٥٤ ش(٩٩) The Rope

كما يتضح تأثير أعمال المصور **دي كيريكو** وبخاصة لوحة " الحنين إلى اللانهائي " أنظر ش(٧) على أعمال المصور **إدوراد هوبر** وبخاصة في لوحة " مركز حرس السواحل " ١٩٢٧ ش(١٠٠) Coast Guard Station ولوحة "التل والفنار" ١٩٢٧ ش (١٠١) Light House, Hill والتي صور فيهما هوبر أشكالا معمارية بمنطقة نيو إنجلند New England، ونجح هوبر من خلالهما في اختيار الزاوية المناسبة واستخدام الإضاءات والظلال على المنظر والأشكال المعمارية، فالضوء والظلال متجاورة مع بعضها البعض لإيجاد عالم من الأشكال الصلبة والضخمة ذات بناء متماسك وثابت، كما منح هوبر الشكل واقعية ذات طابع ميتافيزيقي توحي بالغموض، كما أن الظل والنور الذي قسم الفنار عموديا يذكرنا بلوحة دي كيريكو

واختياره للزاوية المناسبة للإضاءة على البرج، وكذلك استخدام دي كيريكو. خط المقدمة لتحديد الأرض، وأيضا استخدامه التضاد ما بين اللون الأحمر لقمة البرج ضد لون السماء الأخضر، وكذلك قام هوبر في لوحته باستخدام الإضاءة للفصل ما بين قمة الفنار بلونها القرنفلي الأحمر الشاحب عن اللون الأزرق للسماء." (١)



ش(٩٩)جيرد فرنش"الحبل"
The Rope -١٩٥٤

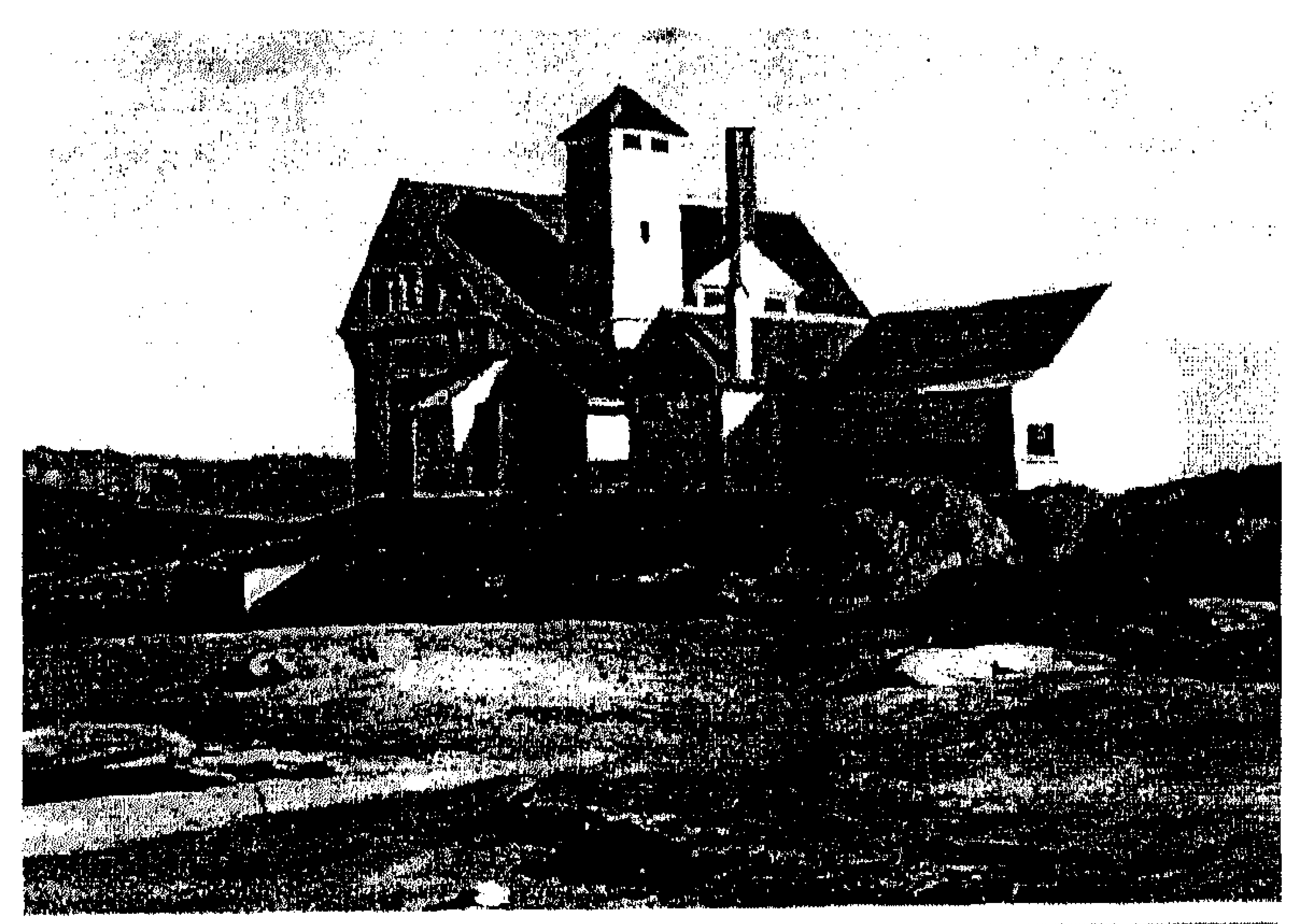
ش(٩٨)جيرد فرنش"المراوغة"
Evasion -١٩٤٧

وبالرغم من أن مصوري الواقعية السحرية الأمريكيين قد تبنوا عناصر فنية من دي كيريكو كانت تشكل الأساس الفني لاتجاههم الفني ، إلا أنهم حوروا هذه الوسائل ، وأخضعوها للتعبير عن أغراض خاصة ، هدفهما ليس تجسيد الأشياء في جوها وإطارها الطبيعي فقط،بل الإثارة والغرابة،حيث استمدوا من مبادئ التصوير الإيهامي مسرحها الفضائي ، وبعض من عناصرها الصورية،وكان لهذا المسرح الحلمي القائم على التقابل اللغزي للأشياء وبما فيها من أضواء وظلال هلوسية أهمية كبرى .

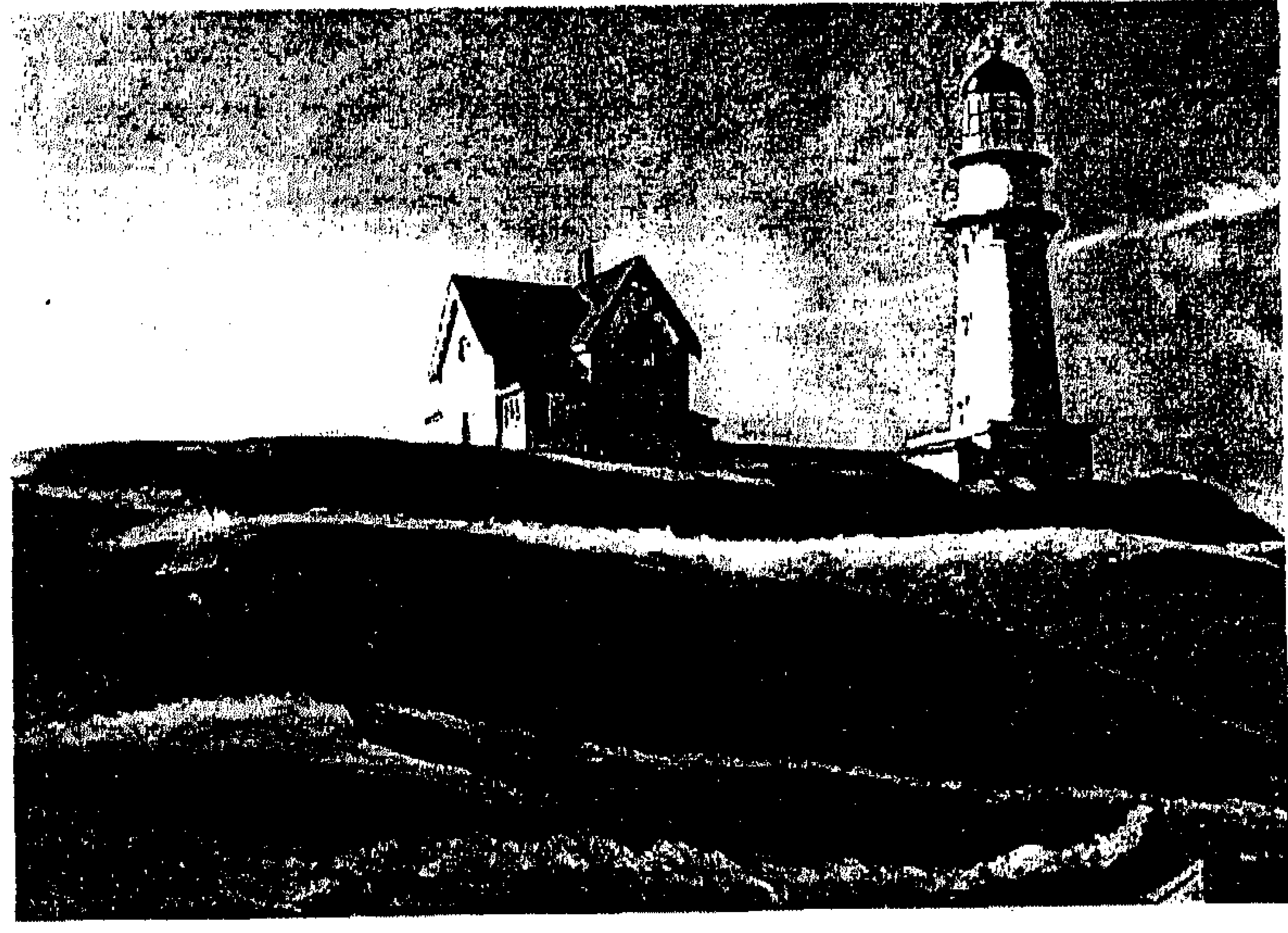
وبفضل هذا التقابل اللاعقلاني بين عناصر التمثيل ، ينتقل المصور **جيردفرنش** من نموذج العالم الخارجي المرئي إلي النموذج المنبثق عن العالم الداخلي

(١)Rolf Gunter Renner. Hopper. Taschen 1993. Germany.. P. 38.

، حيث يعيد الفنان تقويم الأشياء المألوفة وتوزيعها على ضوء علاقتها الضمنية والميتافيزيقية ، بعد أن يعزلها عن محيطها الطبيعي ، كما تعودنا أن نراها ، ويضعها داخل أُطر جديدة أكثر تخيلاً وشاعرية ، فالأشياء التي تصورها أعماله كما في ش (٩٨ ، ٩٩) تبدو طبيعية مألوفة في الظاهر ، وتختلف أحياناً ، ولكن برغم ظواهرها الطبيعية فهي لم تصور لذاتها ؛ بل جمعت بحيث يوحي تقابلها بعالم خيالي يخيم عليه طابع العزلة والفراغ ، فيثير الخوف والقلق ، عالم غريب لا حياة فيه أشبه بعوالم المدن القديمة المهجورة ، وهو ما يلاحظ بوضوح أيضاً في أعمال إدوارد هوبر كما في ش (١٠٠،١٠١) فهي مدينة يملؤها الصمت والضياع ، وشعور بغربة الإنسان عن



ش(١٠٠)
إدوراد هوبر
"مركز حرس السواحل"
Guard Statian-١٩٢٧



ش(١٠١)
إدوراد هوبر
"التل والفنار"١٩٢٧
Light House,Hill

الأشياء المحيطة به ، وقد اشتملت تلك الأعمال على خليطاً متنوعاً من الرموز والدلالات الرامية إلي الشعور بالتوتر النفسي والعزلة والاغتراب ، وهي تفيض إحساساً بمأساة الإنسان تجاه مواجهته للمدينة الحديثة التي سلبت من وجوده مغزاه وعزلته وأشعرته بضآلته ووحدته . .

الصفات المشتركة بين فناني الواقعية السحرية وبين فناني التصوير الميتافيزيقي:

ويمكن إجمال الصفات المشتركة بين فناني الواقعية السحرية الأمريكية وفناني التصوير الميتافيزيقي على النحو التالي:

١- الإهتمام بالتعبير عن جوهر الأشياء.

٢- تأثرهم بفناني عصر النهضة الإيطالي مثل بيرودلا فرانسيسكا وباولو أوتشيللو كما في أعمال **جورج توكر وجرانت وود** ش(١٠٢) و(١٠٣).

٣- تفضيل الثابت والساكن على المتحرك للتعبير عن الزمن المتوقف كما في أعمال **هوبر** ش(١٠٤).

٤- التعبير عن مظاهر ومشاعر القلق والغموض والحيرة والغربة في لوحاتهم كما في أعمال **أولبرايت وتوكر** ش(١٠٥، ١٠٦).

٥- ربط الجديد بالقديم والحاضر بالماضي بواسطة خيالات الماضي وكذلك المستحدثات التكنولوجية كما في أعمال **جرانت وود وهوبر** ش(١٠٣، ١٠٧).

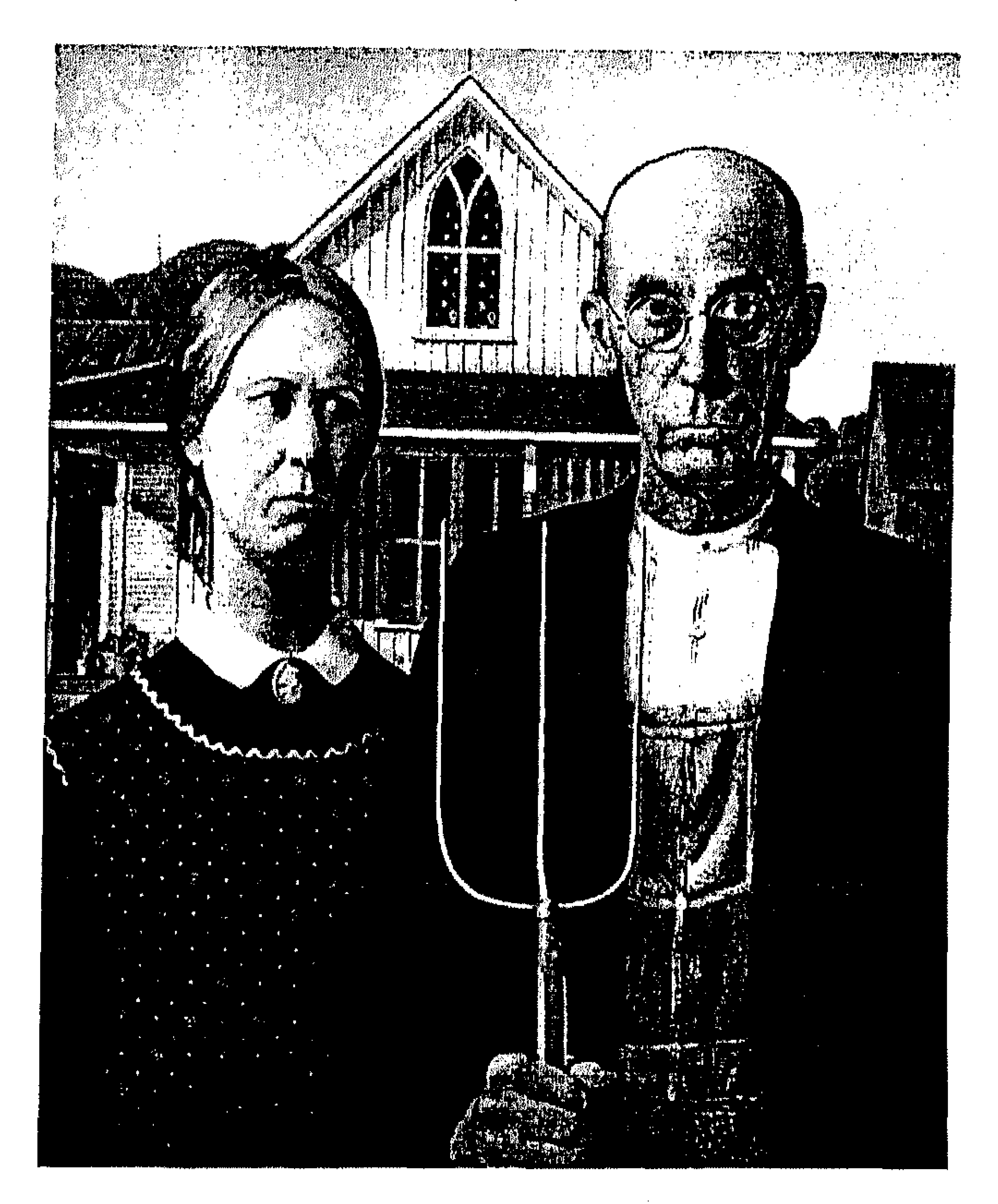
٦- الاهتمام بعنصر الفراغ كما في أعمال **جيرد فرنش وهوبر** (٩٩،١٠٤).

٧- تصوير الأشكال المعمارية القديمة كما في أعمال **هوبر**(١٠٤).

٨- الاهتمام بعنصر الخيال في أعمالهم كما في لوحات **جيرد فرنش وأولبرايت** ش(٩٩ ،١٠٨) .



ش(١٠٢)
جورج توكر
"السوق"١٩٤٩
Market



ش(١٠٣)
جرانت وود
"القوطي الأمريكي"١٩٣٠
American Gothic



ش(١٠٤)إدوراد هوبر "صبيحة الأحد المبكرة"

Early Sundey Morning -١٩٣٠



ش(١٠٥)إيفان أولبريت"توجد في العالم روح أسمها أيدا "

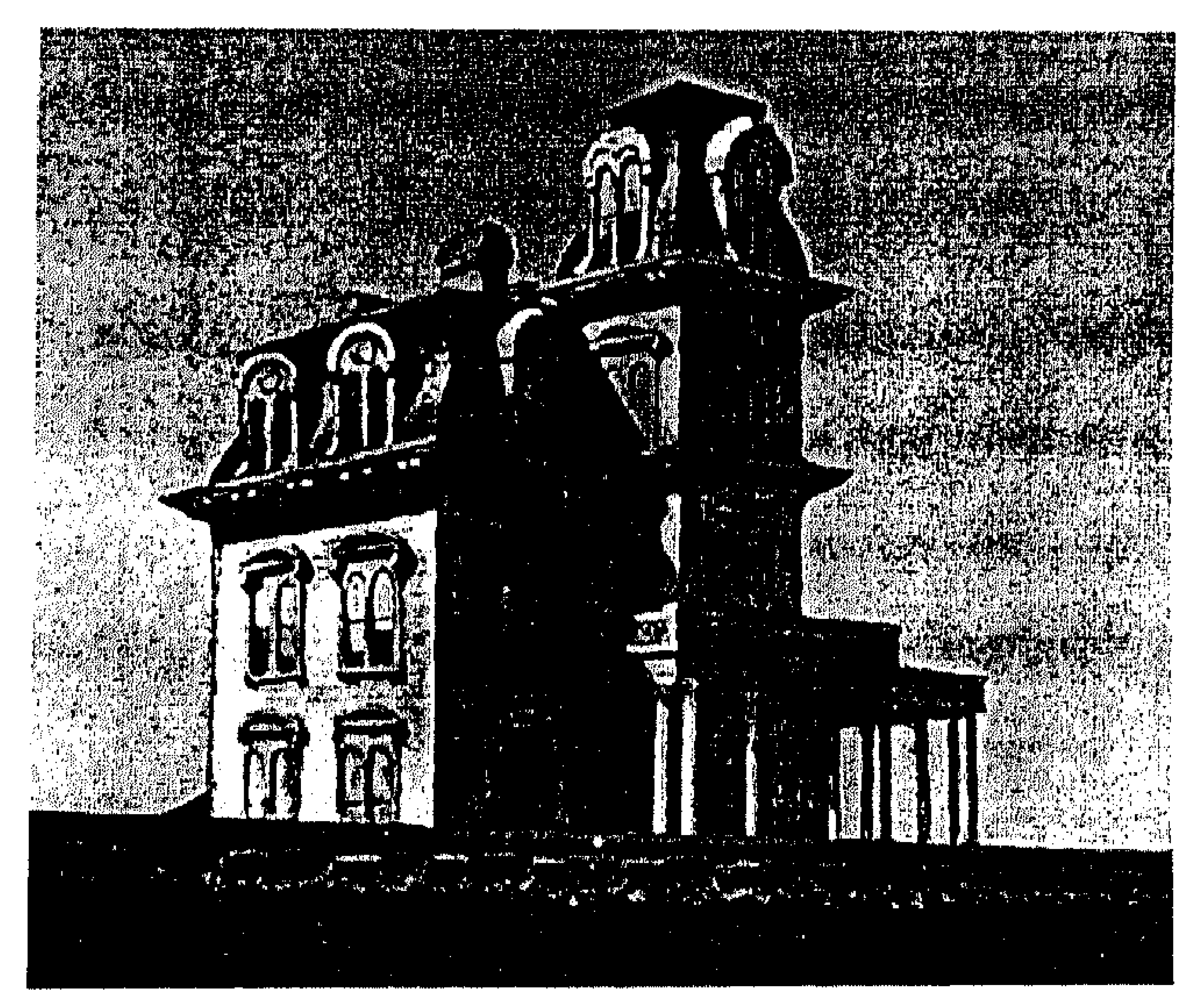
Into The World There Cames Soul Called Ida -١٩٣٠/٢٩



ش(١٠٦)جورج توكر"النفق"١٩٥٠- Supway



ش(١٠٨)إيفان أولبرايت"الباب"
The Door - ١٩٤١/٣١



ش(١٠٧)إدوارد هوبر"منزل على خط السكة الحديدية"١٩٢٥
House by The Railrood

علاقة الشكل بالمضمون في أعمال فناني الواقعية السحرية.

أ -أهمية الشكل عند فناني الواقعية السحرية:-

إذا كان الفن هو عملية إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسي، فإن مفهوم تلك الأشكال يأخذ أهمية كبرى، حيث أن العمل الفني لا يصبح ذا مظهر حسي يقبل الإدراك، إلا إذا استحال إلى أشكال، ولابد لذلك الشكل أن يتخذ طابع " الكل " المتسق مع نفسه، القابل للإدراك كموجود له وحدته العضوية، وكيانه المتفرد القابل للوجود كقيمة في ذاتها، وليس باعتباره وسيطا يذكرنا بشيء آخر.

وإذا كان اهتمام فناني **الواقعية السحرية** منصباً على الشكل ككيان معبراً في ذاته، فذلك لأنه يحمل رموزاً ذات معنى، وليس مجرد إشارات لأشياء وأحداث وانفعالات نفسية لدى الفنان، ومعنى هذا أن التعبير الفني عندهم في أشكال ليس مجرد استجابة لموقف أو انفعال أو حتى حادث واقعي فقط؛ بل هو بالضرورة لغة رمزية تمتد بمعرفتهم إلى ما وراء الخبرة الواقعية أو دائرة الحياة المعاشة، لغة واقعية رمزية مركبة، متعددة الخيوط محكمة في نسيجها يتشابك في تركيبها الخيال والتصوير والإدراك وبراعة التنفيذ التقني في آن واحد.

وتلك اللغة تتشكل في هيئة هي " شكل " العمل الفني، وذلك الشكل قائم على أشكال أولية، هي العناصر التي يستلهمها أي من فناني **الواقعية السحرية** في البداية، ليحولها بعد إمرارها على ما يبدو كالمعمل الداخلي إلى مفردات خاصة، مرتبطة أشد الارتباط بقدر التوازن الذي يحققه الفنان بين الوعي العقلي والشعور الباطني والخبرة الجمالية وخصوصية التقنية الأدائية.

والشكل في أعمال فناني الواقعية السحرية ليس مجرد ملامح العناصر التي يستلهمها الفنان أو حتى يؤلفها، وليس مجرد قيمة مجموعها فقط؛ وإنما هو محاولة تجسيد موضوع مرئي مواز لعديد من الأفكار والرؤى التي تعتمل في عقل الفنان، بناء على حواره المستمر، مع الطبيعة المرئية من ناحية، وتدخلات نشاطه الذهني تصوراته وأحلامه الباطنة من ناحية أخرى- كما في لوحتي " المراوغة " و " الحبل " لجيرد فرنش ش(٩٨ ، ٩٩) وذلك الموضوع المرئي يأخذ أشكالاً وصوراً متعددة،

تتحدد ملامحها وفق ما استطاع الفنان تحقيقه من توافق دقيق متسق بين الأداء التقني المكتسب، ونشاطه الذهني الخلاق بحيث يصبح النتاج تنظيما خاصاً، تخضع له العناصر المادية المكونة له، مكونة بذلك مدرك بصري قوامه التناسب والتوافق والإيقاع واللون والملمس وإيحاءات الحركة والسكون، وما يحمله كل ذلك من شحنات تعبيرية ترتبط بذاتية الفنان، تلك الذاتية التي تجعل من العمل الفني عنده ليس مجرد شكل خالص، وإنما موضوعاً تعبيرياً يتشكل في هيئة بنائية بحيث يصبح " التعبير والبناء " كلا متكاملاً لا انفصال بينهما، وبالتالي فإن قراءة الشكل في أعمال فناني الواقعية السحرية لا يحتاج لتصورات آتيه من العالم الخارجي فقط، كما لا ينبغي أن نستحضر أحداثا وموضوعات عند قراءة العمل الفني لديهم؛ لآن الانفعال بالعمل والحوار معه ينبغي أن يكون انفعالا نقياً، آتياً من التلاقي المباشر مع الشكل أولاً، ثم ما يستطيع ذلك الشكل أن يحمله ويوحى به من مضامين وانفعالات جمالية متسقة، لان علاقات الشكل الجمالية تحمل القدرة في حد ذاتها على إثارة الانفعال الجمالي بها– كما في لوحة " النفق " **لجورج توكر**– ش(١٠٦) حتى لو تغيرت المثيرات الأولي بعد ذلك وبمرور العصور والأحوال الخارجية.

وليس معنى ذلك بالطبع الوقوف فحسب إزاء الأشكال الخالصة الغير مرتبطة بمضمون، كما هو الحال لدى بعض فناني التعبيرية التجريدية السابقين لهم، وإنما لابد للعناصر المجردة في ذاتها كالألوان والأشكال المتولدة عن مساحات وخطوط وملامس وغيرها أن تتفاعل مع الأفكار والرؤى، تفاعلا يتيح لها أن تنتظم في تراكيب من شأنها إحداث الحوار مع المتذوق بشكل " ديالتيكي" وليس قسرياً.

إذن فالعمل الفني عند فناني الواقعية السحرية موضوع مركب، تدخل فيه عناصر مرئية تتبلور وفقها ملامح الشكل وعناصر خيالية وفكرية تضفي تفرداً على ذلك الشكل، فالشكل إذن هو المحور الأساسي في العمل الفني، فما لم يتوفر فيه تنظيم متفرد لعناصره التركيبية الأولية لا يكتسب قيمة فنية تتيح له أن يبقي ويؤثر.

ب- دور المضمون وعلاقته بالشكل :-

رأى فناني **الواقعية السحرية** أن **الميتافيزيقا** تمثل لديهم باب الأمل للوصول إلى نظريات فنية ، يقوم عليها فن حديث لم يتح لأحد من فناني العهود السابقة الوصول إليه، سواء من حيث الفكرة الإبداعية المضمونية، أو من الناحية الأدائية، التي اتخذت مذاهبها تلك الطرق المتعددة تبعا لمبادئها واتجاهاتها التي تشعبت في القرن العشرين إلى ما قد يصعب حصره من الأساليب.

ومن هنا يبدو التباين الكبير بين ما كان يتبع من نظريات الماضي وأساليبها التقليدية، التي كان قوامها الجمال المطلق ومطابقة لمظاهر الأشياء، وبين نظريات العصر الحديث التي لا تعطي اهتماماً لتلك المظاهر بل تبحث عن المضمون وتعبر عن الأشكال الجوهرية الممثلة لحقائق الأشياء.

فمنذ ظهور **التصوير الميتافيزيقي** بدأ ذلك التحول الكبير من الشكل إلى المضمون، وتغيرت لذلك الرؤية التي كانت ترى الشيء مجرد ذلك الشكل الجميل فحسب؛ وأصبحت نظرة الفنان مشددة إلى ذلك المعنى الكامن في الشيء وإلى تلك الحقيقة المستترة وراء ذلك الشكل الظاهري، الذي لم يعد مثار اهتمام الفنان كما كان الحال من قبل، بل صارت الناحية الموضوعية للفكرة الجوهرية وللحقيقة الخالدة هي جوهر هذا الشيء. [١]

فيبدو الموضوع في أعمال فناني **الواقعية السحرية** وقد انتزع من سياقه الفعلي، ليندمج في " كل " جديد بوصفه جزءاً متكاملاً معه، وهذا الموضوع حين يندرج في علاقات جديدة، فإنه يكتسب تعبير جديداً، أي أنه يصبح موحيا بمضمون يتوافق والشكل المستحدث.

ولا يكون للمضمون قيمة في العمل الفني إلا لأن الشكل ينظمه ويهذبه، ولو كان الشكل مضطرباً أو غير جيد، لما بدت للمضمون أية قيمة، سوى أنه تعبير سطحي دون عمق، وذلك لأن الشكل والمضمون معا لهما أهمية متساوية ومتداخلة في أعمالهم، حيث يعتمد كل على الأخر، وليس من الممكن فهم أي منهما أو تقديره، إلا في داخل الكيان الموحد الذي هو العمل الفني لديهم.

---

(١) حسن محمد حسن: الأصول الجمالية للفن الحديث. تحليل مفصل عن أثر الفلسفة الجمالية القديمة في الاتجاهات الفنية الحديثة. دار الفكر العربي. ١٩٦١. ص ١٨.

ولابد لنا أن نفرق بين الموضوع كمثير أولي والمضمون- برغم ترابطهما معا- حيث إن الموضوع من الممكن أن يتناوله عديد من الفنانين، بينما المضمون يتحدد وفقا لكيفية تناول الفنان لموضوعه، ودرجة صهره له وتوفيقه لأدواته وأشكاله وما يقصده من معان. لأن الأشياء في ظواهرها قد تختلف عن الأشياء في حقيقتها، حيث أن مظاهر الأشكال للكائنات ومختلف الأشياء لا تعبر عن حقيقة هذه الكائنات وتلك الأشياء، بحيث يكون جوهر الشيء ومضمونه مختلف تماماً عن الظاهر الشكلي للشيء. وأن ذلك الشكل السطحي إنما هو ستار خادع، قد يخفي وراءه حقيقة أو معنى أو جوهراً ذا صفات بعيدة كل البعد عما يعبر عنه ذلك الشكل السطحي، الذي هو في أغلب الأحيان قناع زائف، يستتر وراءه مضمون الشيء، الذي يعطى صورة صادقة له. (١)

أي أن المضمون يأتي نتاجاً لكيفية معالجة الشكل والموضوع المطروح معا، ومن هنا فإن المضمون ليس ما يقدمه الفنان، بل أيضا كيف يقدمه، في أي سياق وبأي درجة من الوعي الاجتماعي والفردي، وبكيفية امتلاكه لأدواته الأدائية ودرجة سيطرته عليها بحيث تصبح التقنية والفكر واحداً له هيئة متفردة، وبالتالي فإن مفهوم الواقعية السحرية هو كونه تعبيراً إراديا يقترن بخلق عمل متفرد ويظهر ذاتيه الفنان ووجهة نظره من خلال لغة معبرة، يتجاوز فيها الموضوع المطروح، بسبيل الإيحاء بمضمون خاص، يكتسب عمومية وفقا لدرجة وعى الفنان وقدرته على طرح ذلك المضمون، دون تعسف ومن خلال شكل متفرد، وهذا الشكل لا يجيء بهدف الوصف لأن ذلك الوصف يجعل الخاص الداخلي الناتج عن إدخال المشاعر وتفرد الرؤى عاماً عادياً، من الممكن أن يتفوق عليه وصف أخر أكثر دقة، بينما التعبير يتأتى عن قدرة الشكل على تكثيف الخصائص الفردية، وتجسيم المشاعر في هيئات متفردة قادرة على التواصل وإثارة الحوار الإنساني مع العمل الفني. كما في ش(١٠٦)

وبالتالي فإن العمل لابد أن يتسم بوحدة عضوية تتأتى من علاقة الشكل بمدلوله، أي علاقة الشكل بالمضمون، علاقة لا تجعل أيا منهما يُفرض على الأخر من الخارج، أو تتوالد بالاصطناع والتوفيق أو حتى التلفيق، وإلا تحول العمل الفني إلى

---

(١) حسن محمد حسن: الأصول الجمالية للفن الحديث. المرجع السابق ذكره. ص ٢٢٢.

إشارات مصطنعة وصفية، تضعف من التعبير ومن أصالته؛ بل ومن كونه الصورة المنطقية الموازية للإحساس والمشاعر والرؤى والرأي معا .

ويتضح المضمون إذن في ذلك التناول من قبل الفنان لما يحسه ويراه ويعرفه ويتفاعل معه محولاً إياه وفق خياله الإبداعي(*) وتصوراته الخاصة، وبعد إمراره على ما يبدو كالمعمل الداخلي إلى الشكل، قائم على علاقات الخطوط والألوان والضوء والملامس مؤلفاً من ذلك الشكل وذاك الحس كلا تصويرياً. وذلك الكل التصويري يبدو ككيان قابل بذاته للحوار مع الآخر، بل والتأثير فيه ليس كشكل فحسب، ولا كمضمون ومعنى فقط؛ وإنما كمدرك حسي وعقلي وبصري معاً.

ومن هنا فإن عملية الإدراك القائمة على نقل المشاهد الخارجية كما هي بدون تدخل لا تستطيع أن تنتج أكثر من تسجيلات سلبية لواقع قائم بالفعل، ويصبح بالتالي دور الفنان هنا كالوسيط السلبي أو كآلة صنع واستنساخ فحسب. وبنفس الدرجة حينما يصبح الشكل الأتي عن طريق المصادفة، أو المنظم بطريقة عقلية خالصة- كما هو الحال في بعض نماذج التجريد السابق عليهم- يظل الأمر واقفاً عند حدود الإشارة

(*) **الخيال الإبداعي** :-الخيال الإبداعي هو نمط جديد أو تسلسل جديد من الصور الخيالية والأفكار التي تخدم في حل مشكلة ما، وهو وسيلة داخلية جديدة لتمثيل المشكلة ومحاولة البحث عن حل لها، لذلك فهو هام في جميع الفنون، والفنان ذو القدرة الخيالية العالية هو من يخلق المواقف التي لم يفكر فيها أحد من قبله أو التي توجد من قبله، بل قد لا توجد بعد ذلك، ويمكن وصف الخيال على أنه إيجاد أشكال جديدة أو تصورات جديدة لمضامين قديمة وابتكار أشياء جديدة أو مواقف تكون لها قيمتها التفسيرية الأصلية، وقد أشار الشاعر الفرنسي الشهير بودلير إلى أن " الصفة الأساسية التي يتصف بها المصور الفنان ليست هي المشاهدة بل الخيال، فالخيال في الفنون الجميلة هو سيد الملكات، وهو الذي يحلل العناصر التي تقدم للحواس، والعقل يعيد تشكيلها كما تتراءى له، وما العالم المرئي كله إلا مخزن صور ورموز يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبية، وهو نوع من الغذاء على الخيال أن يهضمه ويحوله؛ فالخيال الإبداعي إذن هو نشاط عقلي تنتج عنه صور وإستبصارات جديدة، تقوم بإنتاج شيء يتصف بالجمال والصدق ويبتعد به عن العشوائية، وقد أشار روجرفراى R.Fry إلى أن الفنان يعيش حياتين: الحياة الخيالية والحياة الواقعية، وبين هاتين الحياتين يوجد ذلك التمييز الكبير، ففي الحياة الواقعية تكون عمليات الاختيار الطبيعي الناجمة عن ردود الفعل الطبيعية كالابتعاد عن الخطر مثلاً وتجنبه ذات أهمية كبيرة في العملية الكلية، أما في الحياة الخيالية لا تكون مثل هذه النشاطات أمراً هاماً أو ضرورياً، ومن ثم فإن الوعي الكلي قد يكون مركزاً حول الجوانب الإدراكية والانفعالية للخبرة موضع الاهتمام.

شاكر عبد الحميد ، العملية الإبداعية في فن التصوير ، ص ١٧٣.

البصرية، دون النفاذ إلى جوهر الحس الداخلي، ودون الارتباط برؤية استشرافية تأخذ من السابق والحالي للارتفاع بالآني، وبالتالي فإن دور الفنان أيضا في تلك الحالة يظل كالوسيط السلبي، الذي يقدم شكلاً بلا مضمون أي مظهر دون جوهر فحسب.

وفي كلا الحالين يبدو النتاج ناقصا، لأن الأمر بالضرورة لابد أن يقوم على التوافق المنطقي وليس القسري بين المعنى أو المضمون، وهو ما يأتي عن طريق مؤثرات خارجية تتحول داخل الفنان بعد الحذف والإضافة إلى معان من ناحية، والشكل الذي يتأتى عن طريق إعادة ترتيب وتركيب العلاقات الشكلية، وفق قدراته وخبراته الادائيه التقنية ووعيه بها من ناحية أخرى. ومن التوافق بين المضمون والشكل يأتي العمل الفني كفعل إيجابي متشكل في هيئة متفردة متكاملة.

ولعل أهم ما في **الواقعية السحرية** هو تخلص الفنان من القوالب القديمة والتحرر من الالتزام بنقل العالم الخارجي كما يبدو له من الرؤية العادية، واكتشاف أهمية سبر أغوار اللاشعور والوجدان، والبحث في كيفية خلق نتاج جديد، لا يتوقف الأمر فيه إزاء الموجود المرئي الخارجي، وفي نفس الوقت- وبنفس الدرجة لا يتمادى حتى يصل إلى اللاموضوعية التي تقود إلى اللعب الخيالي المبهر أحيانا فحسب؛ وإنما لابد للنتاج كي يصبح إيجابيا أن يكون متوافقا في اتساق بين الشكل الجديد المستحدث والمضمون الفكري والوجداني الذي يتسع لتصورات العقل وتداخلات المشاعر معا بحيث يصبح السطح المطروح، ليس حاملا لصورة إدراكية أو تحليلية فحسب، وإنما حامل لفعل أقرب في مفهومه من الحدث الذي تحدثه علاقات إفراز العقل وانفعالات المشاعر وبراعة الأداء معا.

ولذلك كان فناني **الميتافيزيقا** أول من نبه إلى أهمية ذلك في البداية، ثم جاء من بعدهم كل من فناني **الواقعية السحرية** وواصلوا بدورهم في وعى ومهارة واضعين أسسا لمفهوم علاقة المضمون بالشكل- وكان لذلك أثراً كبيراً فيما أتي بعدهم من نتاج- حيث رأوا أن الفنانين يجب ألا يهتموا بظواهر الأشياء فقط، وأنهم يجب عليهم أن يركزوا كل اهتمامهم في إبراز الفكرة القائمة وراء مظاهر الأشكال، وأن تكون عنايتهم منصبة كذلك على جوهر الشيء دون اهتمام كبير بالشكل الظاهري، بحيث تكون الأعمال الفنية معبرة عن مضامين الأشياء دون أشكالها السطحية، وبذلك

أصبح المضمون هو الممثل للعمل الفني." (١) ويعتبر من أبرز سمات الفن في العصر الحديث.

ج –أهمية التنظيم والصياغة في بناء العمل الفني :–

لاشك في أن تطور الصياغة في الفن منذ مستهل القرن العشرين إلى الآن، قد استطاع أن يحقق جانبا مما دعا إليه أفلاطون في فلسفته من حيث التعبير عن **الجوهر** دون **العرض**، أو على الأقل عن الحقيقة النسبية التي يمكن للفنان المعاصر أن يتخيلها، متخذاً في الأداء تلك الأساليب الابتكارية التي قادته إليها تجاربه في البحث عن الجديد المستحدث من الفن، ولكن الفنان المعاصر لم يعبأ بتحقيق تلك المثالية الجمالية حيث أتخذ في الأداء الفني تلك الصورة التي تعمل على إسقاط القيم سواء منها الجمالية أو الأخلاقية ما عد القيمة الميتافيزيقية التي تعبر عما وراء الأشياء، أو تمثل طبيعتها أو جوهرها وحقيقتها.

فقد تغيرت مفاهيم الصياغة الفنية منذ أن جاء فنانوا التأثيرية برؤيتهم وأساليب الأداء التقني لديهم، في نهايات القرن التاسع عشر، وتبلورت تلك المفاهيم بشكل متنام على أيدي الفنانين الذين يعدون نقاط ارتكاز رئيسية في تاريخ الفن الحديث، وعلى رأسهم سيزان وفان جوخ وجوجان وماتيس وبيكاسو ودي كيريكو، الذين استطاعوا الانتقال بالفن من مجرد النزاع بين الواقعية والتأثيرية، إلى التعبير القائم على علاقة الشكل بالمضمون علاقة تنتظم فيها العناصر الشكلية في هيئات تصنع شكلاً مستحدثا، يرتبط به المضمون ارتباطا عضوياً، بحيث يصنعان معا نسيجاً واحد قادراً على التعبير في بلاغة ودون مباشرة.

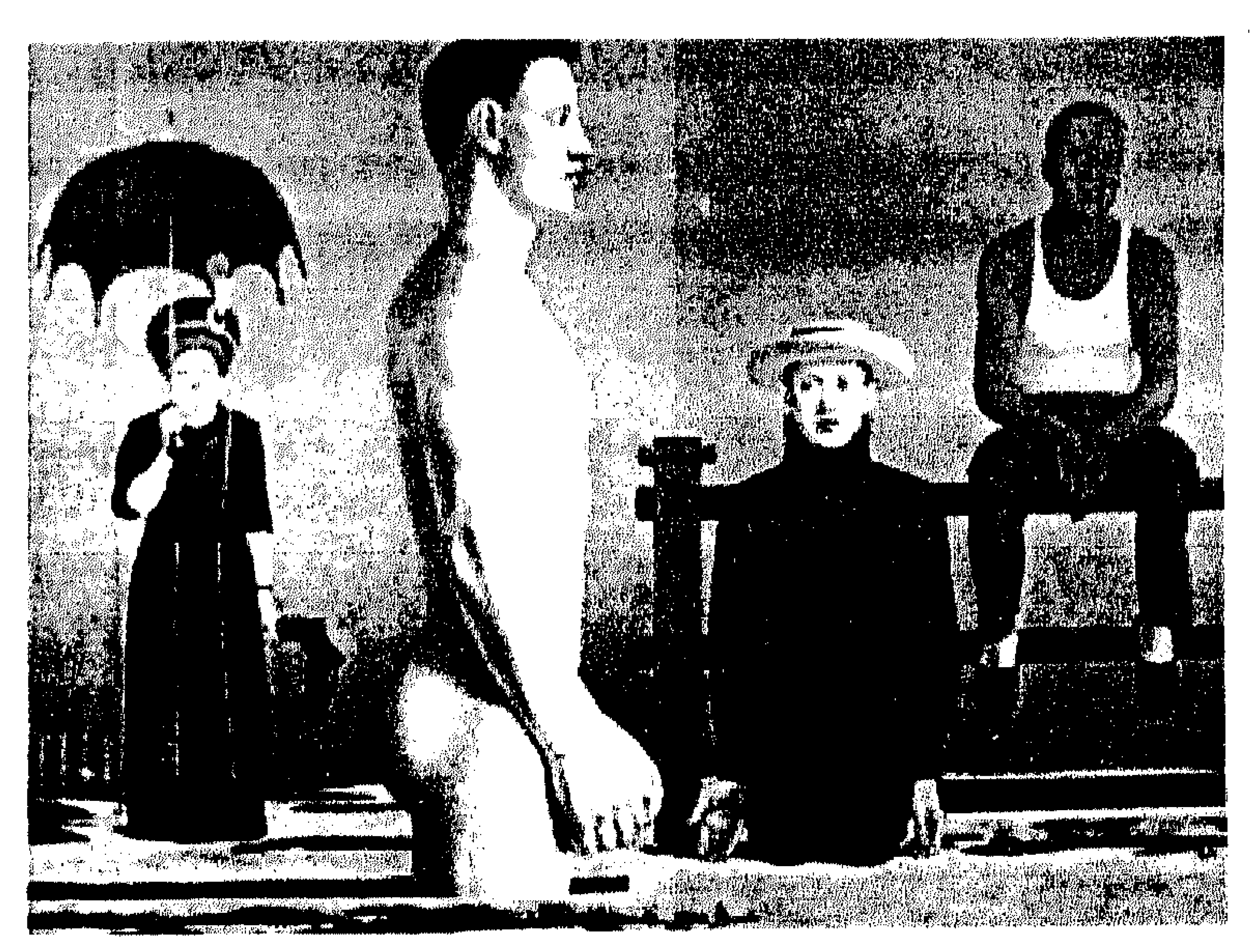
وتلك الأشياء المستحدثة لا تجيء هكذا من الخيال فقط وفقا للمصادفة، لأن ذلك من شأنه أن يقود للعب العابث فحسب، كما لا تجيء من تحوير ملامح الشكل في الطبيعة، بشكل تعسفي بهدف الاستحداث فحسب؛ وإنما تأتى وفق نظام خاص مرهون بدرجة الوعي لدى الفنان، ودرجة حساسيته الجمالية، ودرجة مهارته الأدائية معاً، حيث تتشكل له وفق ذلك رؤية إبداعية خاصة، تتيح له بالتالي مهارة إبداعية تجعل من تناولاته للشكل والمضمون معاً شيئاً فريدا معبراً. وإذا كان المضمون هو جوهر

---

(١) حسن محمد حسن: الأصول الجمالية للفن الحديث. المرجع السابق ذكره. ص٤٧.

الرؤية الفنية، فإن فعل الفن ذاته يتجسد في الشكل، وذلك الشكل ينبني على تنظيم لعلاقات الإيقاع والتناسب والتباين بين العناصر الأولية، في صياغة متفردة، تعبر في مجموعها عن وحدة كلية بين الشكل في مجموعه كمبنى والمضمون كمعنى.

التنظيم إذن هو إحداث ضرب من التآلف والانسجام بين عديد من العناصر المختلفة التي تعد بالنسبة للفنان مادة أولية، يصيغ فيها- كعناصر جزئية- عمله الفني، فيكسبها دلالة تعبيرية، وتلك الدلالة التعبيرية لا ترتبط بالضرورة بموضوع خارجي واقعي، أو تعبر عن حقيقة معينة، كما لا تتأتى عن علاقات الأشكال الأولية، في صراعها مع بعضها أو توافقها في تناغم، وإنما تتأتى عن طريق تلك العمليات التي يقوم بها الفنان من اختزال وتحوير وإضافة وترتيب وصياغة تؤدى في النهاية إلى ذلك النسق الواقعي السحري. كما في ش(١٠٩)



ش(١٠٩)جيرد فرنش"الازدواج"١٩٥٠ - The Double

وذلك يختلف في نتيجته النهائية من فنان لآخر، حتى وإن تشابهت ظروف التناول ومنظور الرؤية وقدرات الأداء التقني، لأن الأمر مرتبط أساسا بالفنان ذاته من الداخل وبقدرته الخاصة على التنظيم والصياغة." ولهذا فقد أصبح بطل العملية الفنية الحديثة هو المصور ذاته بأحاسيسه وذكرياته وانطباعاته الشخصية- بمحاولاته

الجزئية ذات طابع المغامرة- فإذا عرض العالم الخارجي في لوحاته فمن خلال قريحته وحواسه. ولهذا فقد جاء الفن الحديث أميل إلى الذاتية منه إلى الموضوعية. وأكثر تغليبا لوجهه نظر المصور إلى الحياة من تغليب واقع هذه الحياة، فاللوحة الحديثة تأتى في النهاية محملة بشخصية الفنان، تنضح بكل تجاربه الذاتية، بعد أن كانت اللوحة قديماً محاولة لتسجيل الواقع ومتابعته سواء كان واقعا مدنياً أو دينياً." [١]

وإذا ما نظرنا في كيفية تناول مجموعة فنانين لموضوع واحد، سنجد أن كلا منهم قد تناوله بمفهوم تركيبي مختلف عن الآخر، جاعلاً من عملية تنظيم العناصر بعد إمرارها على معمله الداخلي، ثم صياغتها في كل شكلي تعبيري بعد ذلك تبدو عملا متفرداً يحمل سمات مختلفة تماما عما يقدمه الآخرون، وذلك برغم تشابه الموضوع وتشابه العناصر الأولية فيه؛ لكنهم يصلون عن طريق أسلوب التنظيم والصياغة الخاص بكل منهم، إلى نتائج مختلفة كل الاختلاف. وذلك ما سوف يتأكد ويتضح عند دراسة أعمال فناني **الواقعية السحرية**.

---

(١) نعيم عطية : حصاد الألوان ، مرجع سبق ذكره. ص ٦.

رؤية أهم فناني الواقعية السحرية:-

أدرك كثير من فناني الواقعية السحرية مهمتهم وواجبهم تجاه عصرهم، وجرى من خلال ذلك فهم الحقيقة والواقع بصفته تصور عاكس واضح وممكن التدليل عليه للظروف الاجتماعية للعصر، ولكنه يحتوى- في نفس الوقت- على مدخلٍ إلى مستوى للواقعية كامن وراء الأشياء، أنه بعداً ميتافيزيقياً ينبغي استهلاله من أجل استحضار وتخيل أحوال وأوضاع الوجود الثابت والقاطع للأشياء.

ومن خلال الارتباط البصري الإستراجعي بالموضوع المدعى في الحقيقة والواقع- ضمن دائرة موضوعات الصورة- يبدأ مجال تشكيلي خالي، ويجرى استغلال هذا المجال بطريقة متنوعة ومختلفة عند تشكيل وبناء مفردات اللوحة المنعكسة، عند التنفيذ الرسومي لها، عند قربها وتشابكها التركيبي أو بعدها في علاقتها مع بعضها البعض، ومن خلال توافق وضعها المكاني. "إن قرارات التشكيل أو التصور يتعلق بالقطع بالسؤال عن المقاصد الضمنية، وصياغة ما الذي تريد اللوحة أن تقوله، والذي يتجاوز النقل البصري للشيء: مثل عزلة ووحدة الفرد لدي **جورج توكر** ش(١٠٦) وأوصاف الحياة الهادئة الوادعة المليئة بالشوق والحنين لدى **جرانت وود** ش(١١٠)، والقوة الغامضة للأشياء لدى **جيرد فرنش** ش(١٠٩) هذه هي فقط بعض الأمثلة التي يمكن ذكرها، وبذلك فإن التفكير في تصنيفات شكلية يقودنا إلى المستوى المضموني، وإلى سؤال عن تصورات وتخيلات الحقيقة التي تجسدت في اللوحات." (١)



ش(١١٠)جرانت وود"المرآة والنبات"١٩٢٩
Waman and Planks

---

(١)Lioyd Goodrich, John I.H.Baur. American Art of our century.Frekirk A Praeger, New York , 1961. P.141.

إن وصف المعالم الشكلية يجب أن يجرى النظر إليها على ضوء الرجوع إلى مضامين ومقاصد ما يقوله الفنان، ولذلك يصبح من الواضح أن التشكيل والتنفيذ الرسومي والأشياء المصورة لم تتجه إلى السؤال والبحث عن التطابق النظري للتصوير والوصف. حيث أن فن التصوير في الخمسينيات- مع وعيه وتركيزه الجديد على الموضوع وذلك في أعقاب التحليل التجريدي للأشكال- لم يستهدف إعادة الحقيقة فيها تضليل وخداع للحواس، بل إن الأمر تعلق ودار حول استهلال وبداية نظرة مميزة إلى الحقيقة والواقع في اللوحة، وفيما يتعلق بهذا، فقد انقسمت تصورات الحقيقة بصورة أساسية إلى مواقف متنوعة.

وقد كان الأثر الواضح **للتصوير الميتافيزيقي** على أهداف فناني **الواقعية السحرية**، هو السعي نحو عزل الأشياء وتخليصها من كل المتعلقات العادية، وجعلها تبدو في جوهرها بدون السياقات أو الارتباطات المصاحبة لها ، ومن خلال هذا كان ينبغي من جديد التوصل إلي شئ بدا لهذه الأشياء أمراً مفقوداً ، وذلك عبر التطورات والأحداث للفن ، كان ينبغي – من جديد – إظهار طهارة واستقامة الأشياء .

ويعتبر كل من **بول كادموس وجيرد فرنش وجورج توكر** من أكثر الفنانين الواقعيين السحريين الأمريكيين الذين إرتبط أسمهم بهذا المذهب في أذهان الجمهور، ولم يرتبط هؤلاء الفنانين بالصداقة والعلاقات الشخصية فقط، وإنما ارتبطوا أيضاً بتفضيلهم لاستخدام طريقة التلوين المعروفة باسم التمبرا، والتي منحت لوحاتهم ألوانا لامعه ومظهراً سطحياً جذابا لا يمكن تحقيقه بأي وسيلة أو خامة أخرى،

وقد بدأ كل من **كادموس وفرنش** في تصوير لوحاتهم بهذا الأسلوب الجديد، فقد اهتم فرنش في واقعيته السحرية بتجنب التفاصيل المحلية الموجودة في أعمال كادموس، كما إختلف عنه أيضا من خلال تبسيطه للأشخاص والأشكال. وعلى الرغم من الشهرة الزائدة التي حصل عليها كادموس أولاً، إلا أنه أكد ويصر على أن فرنش هو السابق له بالفعل في اتجاه الواقعية السحرية قائلاً: لقد أقنعنى باننى من الممكن أن أصبح فنانا، وأنني لست بحاجة لكي أكون فنانا تجارياً "[1] كما كان فرنش السبب في

(1)Edward Lucie- Smith. Op. Cit.P. 146.

استخدامه لأسلوب التمبرا في التلوين، على الرغم من أن فرنش قد قام- في البداية- بالتصوير بالألوان الزيتية، وقد قام كادموس بدوره بتمرير هذه الطريقة إلى جورج توكر.

ويتميز وضع **بول كادموس** في حركة **الواقعية السحرية** بأنه وضعاً خاصاً، حيث رسمت أفضل أعماله قبل استخدام هذا المصطلح- على الأقل- في أمريكا، حيث برز اهتمام كادموس الشديد بالتفاصيل والجزئيات، مؤكدا على الخصائص والصفات المميزة لإظهار الحقيقة بنظرة واقعية خالصة، ومن أجل ذلك انتقل أسلوب تلوين التمبرا على أرضيات ناعمة، مما ساعده أثناء تصويره للأشخاص، على استخدام طبقات ألوان خفيفة ومتنوعة، وقد أدت طريقته في التلوين هذه إلى ظهور انطباع ببرودة أكبر وبالتباعد، وهو ما جاء وفق مطلب مصوري الواقعية السحرية- نحو تجرد واقعي غير عاطفي. وكانت هذه اللوحات في أغلب الأحيان مرتبطة بالواقعية الاجتماعية خلال فترة الثلاثينات"، كما اصطبغت أعماله الأولي بنوعاً من السخرية مع نوع من الشهوة الجنسية التي لا يمكن أن نخطئها عند رؤية تلك الأعمال." (١)

وقد كان هذا الخليط متفجراً ومحدثاً للفضائح، ويتضح ذلك في تصويره لسلسلة من اللوحات تجسد حياة البحارة في أوقات لهوهم، كما في لوحة " ماذا يحدث داخل الأسطول!" ١٩٣٤ ش(١١١) The Fleel'in! التي تم منعها من العرض في



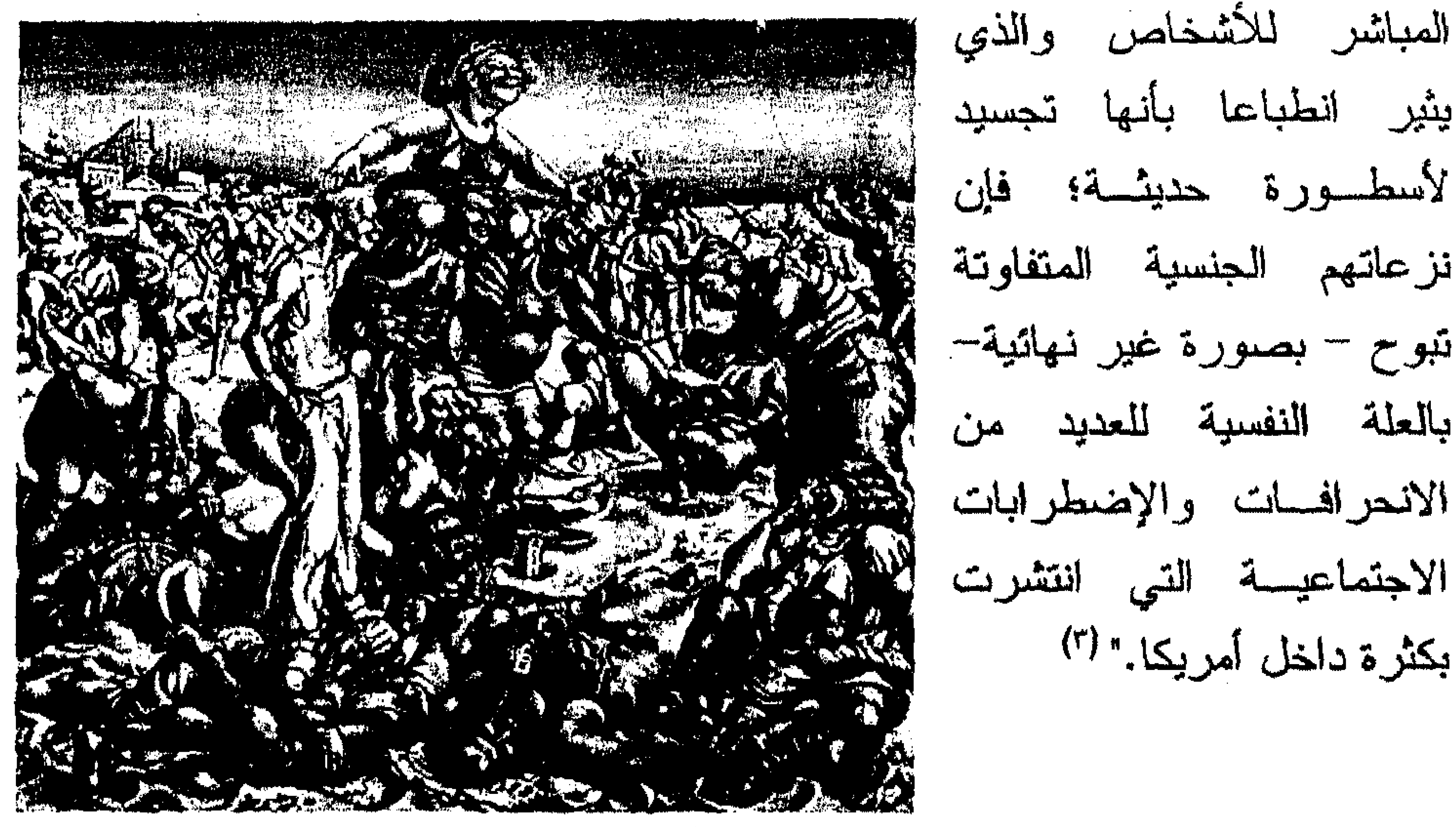
ش(١١١)بول كادموس"ماذا يحدث داخل الأسطول!"١٩٣٤
The Fleel' in !

---

(١)Edward Lucie- Smith. Op. Cit.P. 147.

معرض أقيم بواشنطن تحت رعاية الحكومة، حيث صرح وزير البحرية قائلاً- في ذلك الوقت كما أوضحت مجلة تايم Time:" بأن هذه اللوحة قد تكونت داخل خيال فاسد دنيء لشخص ليس عنده أي إدراك أو فهم للظروف الواقعية داخل الأسطول "(١)

وقد علق كادموس على ذلك الأمر بدون انفعال قائلا: " انه كان يستمتع بمشاهدة البحارة عندما كان صغيراً أنني أعرفهم بصفة شخصية، ولم أكن أحلم بأن أكون منهم، أو أن أقيم علاقة مع أحدهم؛ ولكن كانت هيئاتهم ملفتة للنظر عندما كنت أقوم بمراقبتهم لفترات طويلة." (٢) فلم يكن كادموس ملتزماً برسالة أو قضية للدفاع عنها، ولكنه التزم بتصوير الأشكال الدقيقة المعبرة عن الحقيقية البسيطة، فلم تكن الأشياء المبتذلة في الموضوع المصور؛ ولكن الحقيقة الكامنة به، ولهذا قام بتصوير جميع الأماكن العادية البسيطة التي تعبر عن أمريكا، كما في لوحة " جزيرة كوني " ١٩٣٥ ش(١١٢) Coney island فقد سحرته تلك الجزيرة، فقام بوصفها على أنها حشد من الناس في كل اتجاه متجردين من ملابسهم، ويتحركون بحرية، " وقد سعى الفنان من خلال تصويره لها الاحتفاء وتمجيد ما يراه في الجزيرة، بالإضافة لوجود دافع شهواني متغلغل داخل المجتمع الأمريكي، وعلى الرغم من أن أسلوب تصويره المباشر للأشخاص والذي يثير انطباعا بأنها تجسيد لأسطورة حديثة؛ فإن نزعاتهم الجنسية المتفاوتة تبوح - بصورة غير نهائية- بالعلة النفسية للعديد من الانحرافات والإضطرابات الاجتماعية التي انتشرت بكثرة داخل أمريكا." (٣)



ش(١١٢)بول كادموس"جزيرة كوني"١٩٣٥
Coney Island

---

(١)Edward Lucie- Smith. Op. Cit.P. 147.

(٢)Ibid. Op. Cit.P. 149.

(٣)Hannef.Klus.Kunst der Gegenwart. Tushen, Germany. 1988. P. 184.

واللوحة عبارة عن تغيير بسيط للموضوع الذي استخدمه- من قبل- المصور ريجنالد مارش Reginald Marsh الذي أثر تأثيراً كبيراً على رؤية كادموس في هذه الفترة، ومع ذلك كان هناك نوع من السخرية الواضحة بصورة كانت غريبة عن مارش، لدرجة أن مجموعة الفنانين اللذين كانوا يرسمون لوحات(كوني أيلاند)بجزيرة كوني قبل ذلك قد هددت برفع قضية على كادموس بتهمة القذف وتشويه السُمعة.

وبحلول فترة الأربعينات، صارت لوحات كادموس أكثر خصوصية، حيث ظهرت مجموعة من الأعمال خصصها للخطايا السبع المميتة Seven Deadly Sins ، وهي عبارة عن شخوص رمزية خيالية، كما كان هناك مشروع أخر عبارة عن مجموعة متتابعة من اللوحات التي تصور المستحمون في البحر لمجموعة من الذكور العراة في منتجع ساحلي بجزيرة فاير Fire Island .

كما في لوحة " فانتازيا على موضوع لدكتور إس " ١٩٤٦ ش(١١٣) Fantasia on a Theme Dr.S والتي تبدو أنها نابعة من الافتتان الشهواني الخالص،وذلك من خلال تصويره للعديد من الأشكال الجنسية الواضحة ، ولكنها بالنسبة لآخرين تبدو كأنها هجاء اجتماعي ساخر لحالات واضحة ومتألقة، ويمكن إدراك التقنية البسيطة للفنان - من خلال هذا العمل - والتي تبدو فيها مهارته، وإن كانت في بعض الأحيان

ش(١١٣)بول كادموس"فانتازيا على موضوع لدكتور إس"١٩٤٦
Fantasia on a Theme Dr. S

ذات إحساس انتقائي في التصميم تحت تأثير عصر النهضة، كما تتضح قدرته الممتازة في إظهار التفاصيل على نحو واضح عند تصويره للمارشال وتأثيرها المروع الذي يدعو للصدمة ويثير الاشمئزاز بالنسبة للشخصين الجالسين. (١)

وتعتبر هذه اللوحة تجسيد نموذجي لكل قيم التصوير الكلاسيكي، من رسوخ البناء والتماثل والتوازن الهندسي ومثالية نسب الجسم، مع قدر من التحوير والإضاءة الداخلية والظلال الكثيفة التي تؤكد تجسيم الأجسام،ولكن هذه القيم البنائية ليست هي ما يعطى هذا العمل سحره.إن هذا السحر يكمن في حركة الشاب وتطلعه إلى المجهول.

إلى جانب هذه الرؤية، فقد حقق الفنان لنفسه خواص بنائية جديدة، مثل لجوئه إلى التحوير والمبالغة أحيانا في أشكاله وخطوطه، والمبالغة في استخدام الإضاءة السحرية المنبثقة من نسيج هذا العالم، وتكراره لبعض الخطوط والأشكال وترديدها في اللوحة بشكل منتظم، وقد ساعدته هذه العناصر الثلاثة(التحوير والإضاءة والتكرار) في ربط التكوين بشكل محكم، وتحقيق إيقاع منتظم فضلا عن تحقيق شيء من روح الأسطورة، ومن السحر الكامن من جذور الوجود الإنساني نفسه، والذي يولد في وقت واحد إحساسا بالعجز ووعيا بالقوة، خوفاً من الطبيعة مع القدرة على السيطرة عليها، وهذا هو الجوهر الأصيل لكل فن.

وعندما عاد كادموس إلى موضوعاته الحضارية المعاصرة في السنوات الأخيرة- كما في لوحته المسماة ب "الفناء " ١٩٤٨ ش(١١٤) Playground كان تعليقه الاجتماعي أقل اهتماما، وأصبح العنصر الشهواني أكثر بروزاً ووضوحاً، وقد فسر الناقد الفني "لينكولين كيرستاين Lincoln Kiristein"هذه اللوحة وأوضح الهدف الرئيسي منها قائلاً: " إننا نرى في هذه اللوحة أحد أبناء الأرض، وهو يختلس ما اعتادت الشمس أن تسقطه على أرضه المحرومة، ونرى عضلاته العارية التي أثر عليها الجوع الطبيعي، وهو يقف متورطاً في الأخبار اليومية غير المناسبة، والتي تبدو وكأنها نوع من الكلام التافه الذي ليس له معنى، ويحدد التناقض بين جماله وأي أمل للاستفادة من قدراته من خلال التفكير أو المهارة، وبين التقصير الذي يصاحب تابعيه

---

(١)John .H.Baur, New Art in America.Graphic Society, Naw York. 1957. P. 181.



ش(١١٤)بول كادموس"الفناء"١٩٤٨
Playground

غير المرغوب فيهم ، وتبين الزمالة الجافة والأنف المقوسة والتشويش الفارغ لجيل زائد غير مرغوب فيه... الهزيمة الثابتة لحرماننا الحضري!" (١)

فقد سعى كادموس من خلال مجمل أعماله نحو تأسيس أسلوباً تصويرياً يتصف بشدة التدقيق في أقل وأبسط التفاصيل، وذلك بأن ألزم نفسه بالرؤية والتسجيل الخالصين، والنقل الهادي الدقيق للشيء المنظور، إلا أن طبيعته المتحفظة ذات التركيز الأكبر كانت موجودة دائما في لوحاته، مما ساعد على إضفاء نوعاً من التوتر الخفي عليها، وكلما كانت اللوحات أكثر هدوءاً من تأكيد وتقرير القوى الشريرة والشياطين في عصر ما من العصور، كلما بدت هذه اللوحات أكثر تعبيراً، وكلما كانت النظرة إلى الأشكال أكثر انفصالاً وحيادية كلما كانت أكثر قولاً وإفصاحا.

---

(١)Edward Lucie- Smith. Op. Cit.P. 150.

أما المصور **جيرد فرنش** فقد كان واحداً من كبار الواقعيين السحريين الذي لم يكتب عنه كثيرا، ولم ينل الشهرة المناسبة له إلا مؤخراً، ومع ذلك فقد كان له تأثيراً كبيراً على أسلوب كل من كادموس وتوكر اللذان يدينان بالكثير له، خاصة من وجهة النظر التقنية، حيث تميزت أعماله بالقوة والبراعة الفنية، واهتمامه كذلك باستخدام تأثيرات الخداع البصري والإيحاء بالغموض في لوحاته. فأنتج معني جديداً للشئ ناتج عن توظيفه داخل اللوحة ، فأشياءه لا توجد في أماكنها الطبيعية ، ولكنها مصورة في محيط مبهم من صنع الفنان ، وبإضاءة غير محددة الاتجاه ، مجردة من ذاتيتها وتكاد تفقد معناها المألوف لدينا ، وتدخل في علاقات أخرى غير مألوفة ، وذلك يزيد من الغموض والدهشة لتلك الأعمال . كما كانت أعماله مصدراً لإعجاب وتقدير الجمهور، بموضوعاتها وتكويناتها وتقنيتها المتنوعة وأسلوبه في صياغة الأشكال، والضوء الوافر الساطع، والتضاد بين الظل والنور والمساحات الفراغية، وكثافة اللون بين العتمة والشفافية، والطابع السكوني المخيم على أشكاله وضآلة الإنسان ورصانة التكوينات وغيرها من قيم التشكيل والبناء.. ذلك العالم الخاص الذي يحيطه الغموض تارة والسكون والسحر تارة أخرى، كما في لوحة " الحبل " ١٩٥٤ ش(٩٩) The Rope التي تعتبر من أكثر أعماله شهرة، حيث تتميز بنوع من الغموض الغير عادى، وفيها يصور فرنش درساً للسباحة يقوم فيه أشخاصاً كباراً بتعليم الشباب السباحة- وهي تشبه لوحة " الفناء " لكادموس من حيث الغموض- حيث يتعرض المشاهد لانطباع بأن الشخوص الستة الموجودين باللوحة يشتركون في طقوس سادية ماسوشية، فالشباب العاري مستعبداً ومعرضاً للتعذيب بواسطة تقيدهم بالحبال- كرمز شامل لحالات التعذيب - بشكل ما بواسطة الأشخاص الكبار الذين أوثقوهم بالحبال كرغبة في القوة والسيطرة. [1] وفي هذه اللوحة يقترب فرنش من الميتافيزيقيا ، من خلال تصويره طبيعة شبيه بالهلوسة والهذيان، نتيجة لتركيزه على ضعف الإنسان وقلة حيلته بالنظر إلى عالم مليء باليأس والعنف، وهكذا وضع الإنسان في بؤرة اهتمامه.

تأثر فرنش من هذه الزاوية السحرية الخيالية التي نظر منها دي كيريكو لجوهر الأشياء وحقيقتها الميتافيزيقية ، وساعدته على التطور وربط الجديد بالقديم

---

(1)Edward Lucie- Smith. Op. Cit.P. 150.

والحاضر بالماضي وكما أكد كيريكو بأنه من الضروري أن تكون الصورة انعكاساً لإحساس عميق وغريب ، فقد نجح جيرد فرنش في التعبير عن هذه الغرابة المدهشة في لوحاته العميقة التي صاغ فيها الأفكار المستترة للتداعيات المتبدلة والمتغيرة في الخيال ليميط عنها اللثام تدريجيا كما في لوحة " المرواغة " ش(٩٨) التي تعتمد على البناء الفني البسيط القائم على مبدأ التوازن في التصميم، والاعتماد على المنظور والتجسيم الخفيف للعناصر مع التوزيع المتعادل للألوان، مضافاً إلى ذلك الإيحاء القوى بالمجهول والغموض الذي يسيطر على الأشكال والعناصر، وذلك الطابع السحري الذي ظل يبثه في أعماله مهما اختلفت مواضيعها، والذي يوقظ في النفس الإنسانية أعمق الأحاسيس والمشاعر، فالحياة الإنسانية عنده ذات شقين الأول منها واضح لا خفاء فيه، والشق الثاني خفي غامض لا وضوح فيه، ويرمى الفنان إلى الكشف عن جوانب هذا الوجود الخفي وأبعاده.

فنجد أن الشخوص- التي كانت في الواقع نسخ متعددة من نفس الشخص- تحاول تجنب النظر بإصرار إلى الأشخاص الأخرى ولبعضها البعض، وبالرغم من وقوف الشخص العاري في أقصى اليسار أمام المرآة ؛ إلا أنه يخفي عيناه بإحدى يداه بحيث لا يرى نفسه في المرآة، ويظهر الشخصان الآخران- العراة- وكأنهما يؤديان طقوساً دينية أمام البوابة العالية بشكل مبالغ فيه، والتي يوجد في مقدمتها سلالم للصعود عليها، ويوجد داخل البوابة أشخاصاً آخرين تترد أوضاعهم عن طريق مرآة أخرى في نهاية الممر أو الفراغ الذي تؤدى إليه هذه البوابة، وبالرغم من أن الأسلوب والنسب والتفاصيل واقعية- كما يتضح ذلك مثلا في القدم العارية للشاب الذي يركع على ركبتيه- إلا أن المشهد يوحى وكأنه يحدث خارج نطاق الزمن. ويتضح من خلال تصويره للأجساد العارية أنه لم يهتم بالإثارة في أعماله، ولم يهتم بإبراز السمات الفردية المميزة لأشخاصه، ومن خلال أسلوب تلوينه وإضاءته القوية الحادة، رفض الفنان أن يضفي صورة رومانسية على الأجساد العارية، وإنما جعلهم في مواجهة مع المشاهد.

وتعكس لوحة " الازدواج " ش(١٠٩) تأثير أراء العالم النفساني كارل جوستاف يونج على جيرد فرنش، فقد استخدم فيها مستويات وإرتفاعات طبيعية متعددة

لتحديد مراحل النمو الجسماني، ويمثل بطل اللوحة- الشاب العاري- النفس القوية الخارجة من الأرض، وهي تنتقل من حالة اللاوعي إلى حالة الوعي، وتظهر الشخصية المرتدية لملابسها والتي تركع على ركبتيها وهي الشخصية المزدوجة/ البديلة التي تدفع الشخصية العارية لكي ترتفع إلى أعلى وتحثها على ذلك من خلال حركة يديها، ويمثل الشاب الأسمر الذي يجلس باسترخاء تام الحرية والتحرر من الاضطهاد والقمع، أما نقيضه أو ازدواجه فيتمثل في السيدة الواقفة على يسار اللوحة بطراز ملابسها الفيكتوري. " وقد عمل فرنش على إيجاد علاقة جمالية بين الأشكال، حيث أكد تكوين اللوحة بنظام إيقاعي يربط العنصر الإنساني العاري بعناصر أخرى عبر المجال البصري، مبدعاً حالة من الإيقاع الراقص في حالة سكون"[١]

واللوحة يغلفها إحساس بالغموض والشاعرية، يعكس إحساساً روحياً عميقاً، فالأشكال فيها تبدو وكأنها قد تحركت خارج إطار الزمان والمكان في عالم أقرب إلى عالم الحلم منه إلى عالم الحقيقة والواقع. فغالبا ما تعالج لوحاته مشاكل وأزمات ساكني المدن، وما يشعرون به من إحساس بالعزلة والتجاهل والعجز في مواجهة الضغوط المتزايدة لحياة المدن.

ويتأكد تأثير فرنش على أعمال **جورج توكر**، فنلاحظ أن حالة القلق الموجودة في أعمال فرنش السابقة تظهر أيضاً في لوحة " النفق " ش(١٠٦) التي تعتبر من أشهر لوحات توكر، وقد علق عليها الفنان قائلاً: أنني أفكر في المدينة الحديثة الكبيرة على أنها نوع من السجن، ويبدو لي أن النفق هو مكان جيد لتمثيل إنكار الأحاسيس.بل وإنكار الحياة ذاتها،ويُعتبر وجوده تحت الأرض ويعلوه ثقل رهيب شيء هام جداً."[٢]

إن لوحات توكر تتعامل غالبا مع مشاكل وأزمات الإنسان/ الفرد ساكن المدينة، عن عزلته وتجاهله وإحساسه بالعجز في مواجهة الضغوط المتزايدة للحياة المدنية، فقد شرح توكر بطريقة فاترة- شخصية المعيشة المدنية التي تشبه الحياة داخل السجن التي يمكن أن نراها على وجوه الناس الذين يسيرون في الشوارع وهم مهمومين أو تراهم محشورين داخل الأنفاق والطرق الفرعية في المدينة.

---

(١)H. H.Arnason and Marla F. Prather. A History of Modern Art. Op. Cit.P. 610.

(٢)Edward Lucie- Smith. Op. Cit.P. 151.

فكانت رؤيته عن مدينة نيويورك رؤية قاسية، حيث قام بتصوير مظاهر الاغتراب والإحباط والعزلة في تلك الفترة ليس فقط في لوحة " النفق "؛ ولكن أيضا في أعماله الفنية الحزينة عن الواقع، مثل "مكاتب الحكومة" حيث نرى الأفراد من عامة الشعب وهم يشتبكون مع موظفي الحكومة، الذين لا يقومون بإنهاء مصالح هؤلاء المطحونين، بل ويتعمدوا أن يوقعوهم في دهاليز الروتين.

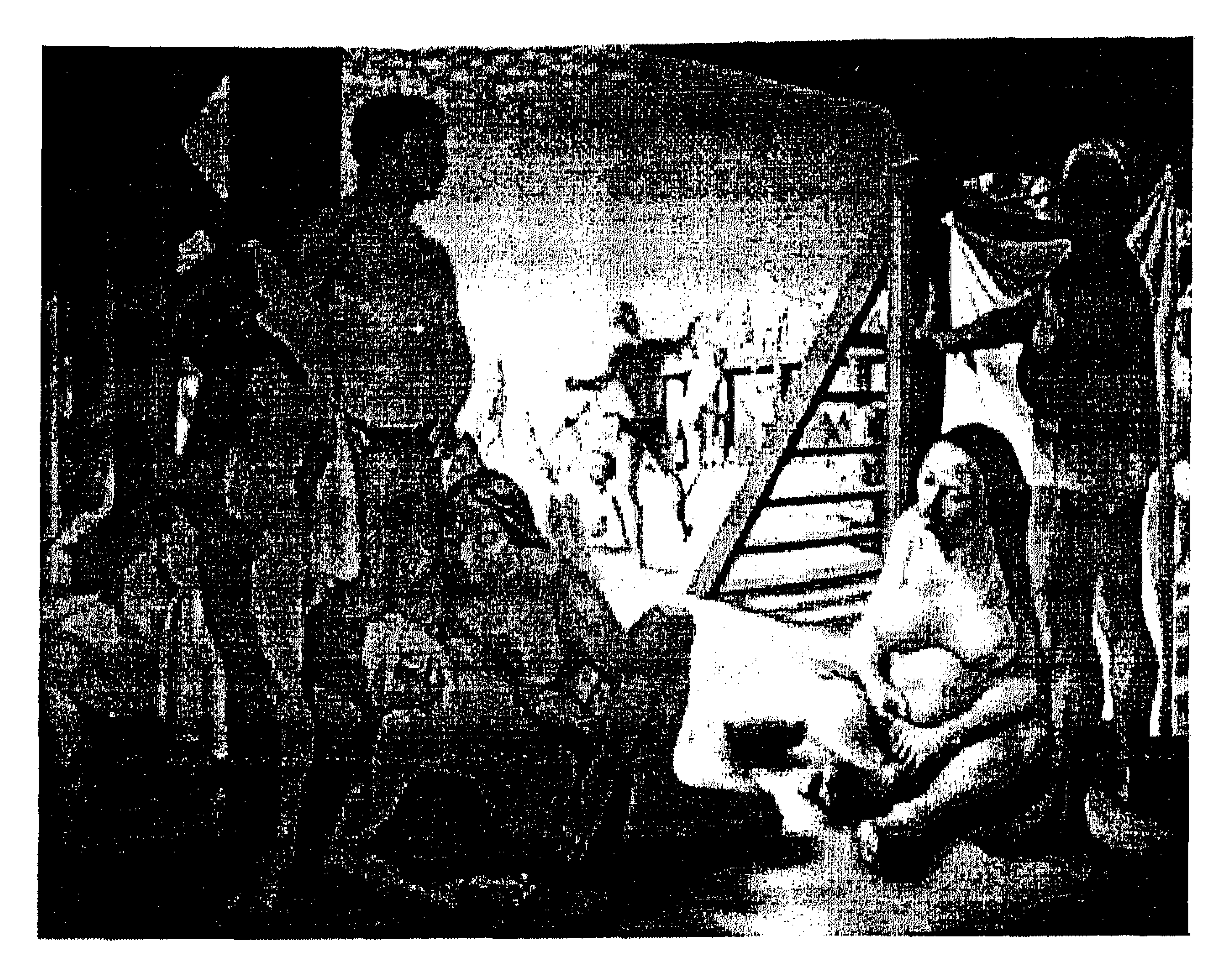
وفي لوحة " النفق " صور توكر الأشخاص بكل مظاهر القلق، وكأنهم ينظرون بخوف إلى بيئتهم الشبيهة بالسجن، حيث يضغط السقف المنخفض عليهم، وأحاطهم بإضاءة صناعية (فلورسنت) باردة جعلت ألوانهم أكثر بياضاً إلى درجة الشحوب المرضي، وجعل ظاهرة " رهبة الاحتجاز " والخوف من الأماكن المغلقة والضيقة شديدة الوضوح من خلال ظهور بوابة الخروج الدوارة على يمين اللوحة، وتبدو قضبانها الطويلة لأول وهلة وكأنها حاجز يمنعهم من الهروب، كما استخدم التكرار كوسيلة لتقوية وتكثيف مضمون ومغزى اللوحة، فالرجلان اللذان يرتديان قبعتين ويقفان خلف بوابة الخروج هما صورة لرجل واحد، أما السيدات الثلاث الواقفات خلف بوابة الخروج هن لسيدة واحدة، والثلاثة رجال المرتدين لمعاطف بوضع متكرر داخل أكشاك التليفون– إلى اليسار– هم لشخص واحد يجسدون صورة ذاتية للفنان. [١]

وتعتبر لوحة "النفق" واحدة فقط من أهم لوحات توكر التي تتناول موضوعات عامة معاصرة، ولكن هذه اللوحات لم توضح أبداً المدى الكامل لفنه، فقد كان من أكثر فناني الواقعية السحرية اهتماماً بمشاكل التكوين المحكم، وتعتبر لوحة النفق مثالاً يوضح الطريقة التي قام من خلالها بدمج الأشخاص مع وضعهم داخل إيقاعات معقدة، فوضع الشخصيات بخلفيتها ذات الزوايا المائلة، واستخدامه للمصادر الضوئية المعقدة يُعتبر مُّهما بدرجة أهمية الشخصيات نفسها وطريقة وقوفها في المشهد، وكذلك اهتم توكر بتعبيرات ومشاعر الملل والخوف والإرهاق على وجوه أشخاصه في اللوحة، ولم يهتم بإبراز سماتهم الفردية المميزة لهم كأفراد.

---

(١)M.C. Coubrey, Joha. Modern American Painting , Time Life Books , Amsterdem, 1970. P. 114-115.

ومن خلال هذا المثال يتضح تأثير توكر بكل من ريجنالد مارش وهايز ميللر



ش(١١٥)جورج توكر"جزيرة كوني"١٩٤٨ - Cony Island

ويتضح ذلك في لوحة " جزيرة كوني " ١٩٤٨ ش(١١٥) Cony island فموضوع اللوحة مقتبس من مجمل أعمال مارش، ولكن التكوين والأسلوب في اللوحة قريبين بدرجة كبيرة من لوحات عصر النهضة الإيطالي، حيث أكد توكر التضاد ما بين المكان المظلم الذي يجلس فيه الأشخاص في مقدمة اللوحة، وما بين الخلفية المضيئة، ويتضح تأثيره كذلك من خلال أسلوبه في رسم الأشخاص، حيث سافر توكر إلى إيطاليا للإطلاع على فنونها، وبعد عودته مباشرة قام بتصوير مجموعة من اللوحات التي تأكد فيها تأثره بفن **التصوير الميتافيزيقي**، كما في لوحة " السوق " ش(١٠٢) وبالرغم من كون الموضوع أمريكياً، حيث يصور سوقاً مفتوحاً من شارع بليكر Bleecker ؛ إلا أن تأثير الميتافيزيقا كان أكثر وضوحاً، وبخاصة أسلوب تصويره للأشخاص المتسم بالجمود مع عدم اهتمام بالتفاصيل، واستخدامه أسلوب تلوين قريب من لوحات الفريسك.

فالقوى السحرية للأشياء المفردة للوحة لا تكمن فقط في المبالغة الرسومية لهذه الأشياء أو في النزعة التصويرية المفرطة في الواقعية، بل تكمن بالمثل في إمكانية تغريب الأشياء " إن الأمر يتعلق بقيامنا بنقل ما هو معروف لنا بطريقة ما، بحيث نستطيع حقا أن نحدد هويته عن طريق البصر، إلى درجة أنه يبدو لنا غريباً، لأنه قد تم إبرازه وتصويره داخل اللوحة من خلال رؤية غير معتادة لنا، أو تم الإتيان به ضمن سياقات لا نعرفها أو ننظر إليها حتى اليوم على أنها أمر غير ممكن أو محتمل "(١)

وهناك نقطة هامة يجب ملاحظتها في العديد من لوحات توكر الأكثر جاذبية وواقعية، وهي أن اهتمامه الشكلي المصحوب بنوع من الإثارة الجنسية كان مرتبطا أيضا بلمسة من اختلاس النظر ومشاهدة أشياء من الواجب عدم رؤيتها، وكان هذا واضحاً بشكل خاص في مجموعة النافذة التي أتم رسمها بعد انتقاله من مدينة مانهاتن إلى مرتفعات بروكلين عام ١٩٥٣ ، فقد استوحي موضوعاتها من حياة الشارع في المنطقة المزدحمة جداً والمليئة بالخليط من الناس، حيث كانت نوافذ المنازل المبنية من الطوب الأحمر- مفتوحة دائماً ومكتظة بالناس طوال فترة الصيف. وكان توكر متعمداً في تجميعه المكثف لأجساد الناس من خلال الشبابيك المفتوحة، كما نرى ذلك في لوحة " النافذة " ١٩٥٨ ش(١١٦) Window.كيف يشغل جسد الرجل والمرآة كل المساحة الشاغرة تقريباً داخل إطار النافذة، في جو ذات انعكاسات ضوئية نابعة من مصدر خفي ، ظاهرة على الوجوه كما لو كانت أثار جو ملئ بالسحر والشعوذة ،



ش(١١٦)جورج توكر"النافذة"١٩٥٨ - Window

(١)Hans. Jurgen Buderer, Manfred Fath. . Neue Sachlichkeit..OP. cit. P.68.

لما يمليه هذا الموقف من تعبيرات للوجوه النائمة / اليقظة في نفس الوقت ، والغريب من خلال هذا الجو أن مصدر الضوء غير معلوم ، كما لو كانت إضاءة شموع نابعة من داخل الأجساد ذاتها وليس من مصدر خارجي ؛ مما أعطي لهذه اللوحة جو ملئ بالغرابة والسحر والغموض . ونرى أيضا أن التأثير الفني راجعا إلى التماثيل المنحوتة في عصر النهضة، حيث أكد ذلك توكر قائلاً: " أنني أفكر في لوحات هذه المجموعة من أجل نحت شكل مجسم ذو نقوش بارزة سفلية ومُدعم من الخلف، وهناك فنانون يقومون برسم الجو المحيط بهم، ولكنني أرغب في نحت هذا المحيط، لكي أضغط الفراغ وأدفعه إلى مقدمة اللوحة بقدر استطاعتي." (١)

الفنانين المستقلين :-

على الرغم من قيام فناني الواقعية السحرية السابقين- بتكوين جماعة متماسكة تربطها أواصر الصداقة والتعاون العملي، إلا انه كان هناك العديد من الفنانين الواقعيين المنفردين، الذين اتخذوا طريقهم المستقل تماماً. وكان أقرب هؤلاء إلى روح جماعة الواقعية السحرية هم **إدوارد هوبر وجرانت وود وايفان أولبرايت وأندرو وايث** الذين شاركوهم برغبة قوية في تحقيق الواقعية التي كانت مع ذلك ذات محيط خيالي.

ويعتبر **إدوارد هوبر** من أهم رموز الفن الواقعي الأمريكي، حيث صنفه نقاد الفن كشخصية محورية في تاريخ الفن الأمريكي، فقد استطاع أن يصيغ تجربته الفنية بشكل محدد من خلال التركيز على المحلية، وبالرغم من ذلك اتصفت أعماله بحالة مزاجية- مرتبطة بالتصوير الميتافيزيقي- استطاعت أن تخترق أعماله الأولي، وعلى الرغم من أن هذه الحالة قد نتجت عن المواقف الأمريكية الخالية من الأخطاء، إلا أنه اختار أن يرسم ويصور بطريقته هو، فكانت المدن الأمريكية- في رؤيته الفنية- ليست مزدحمة بالبشر، ولم يتم استلهامها من خلال ناطحات السحاب، ولكنها كانت مكان للوحدة، تقع حدودها على ما أطلق عليه جورجيو دي كيريكو ب "العزلة الميتافيزيقية "، فهناك إيحاء بالفراغ كامنا تحت الضياء والأعمال التجارية والثرثرة

---

(١)Edward Lucie- Smith. Op. Cit.P. 153.

العقلية، وكان عزاؤه كامنا في تحديد أن المركز الهادي الذي يعمل كدفاع ضد التفاؤل والرضا الزائد، قد يهدد بفقد الاتصال مع ما أحس هو بأنه قيماً حقيقية. [١]

كما استطاع هوبر من خلال موضوعاته الإنسانية المتعددة أن يلمس شيئاً عميق الجذور في النفس والروح الأمريكية، فشعر الأمريكيين أنه يعبر عنهم وعن حياتهم بصدق، كما صور الكثير من المشاهد الأمريكية، والشيء الذي يبدو غير أمريكي في أعماله- بالنسبة للشخص الغريب- هو نظرته التشاؤمية في لوحاته وتميزها بالحزن والكآبة، فقد اهتم دائما في أعماله بالتعبير عن الشعور بالوحدة والانعزال والاغتراب في أمريكا، كما عبر عن الشعور بالملل الإنساني والخوف المرضي.

"وقد كانت العزلة في حد ذاتها موضوعاً ظاهراً في أعماله، حيث كان فناناً عميق التفكير بدرجة كبيرة، وكان قادراً على تعميم إحساس الوحدة والإغتراب الذي يشعر به العديد من الأمريكيين... داخل موضوع عالمي شامل، ولم يحاول- على عكس الواقعيين السحريين ومصوري المشاهد الأمريكية- أن يعيد الحياة إلى تقنيات وأساليب العصور الماضية؛ ولكنه بدلاً من ذلك ، نذر نفسه لتطوير أسلوب مختصر يكون متوافقاً مع تخيله ومضمونه الوطني ، ومع ذلك يقوم هوبر بالإيحاء بنوع من القشعريرة على رسومه التي تكون الأشكال فيها مجُمدة كأنها على هذا الحال في موضعها منذ الأزل، كذلك لم يقبل هوبر المصالحة مع العاطفة، فأشخاصه الذين يشعرون بالوحدة داخل المكاتب، ومحطات البنزين الفارغة تتحدث عن التافهة... ولكن هذه الأشكال تفعل ذلك بنوع من الحدة والشفقة التي تقوم برفع أشخاصه إلى حالة أبعد وأكبر من معاناتهم التافهة." [٢] وقد عبر هوبر بشكل نموذجي- في أعماله- عن الإنسان/ الفرد الذي يشعر بالوحدة والعزلة، وجعلنا نختلس النظر إليه، معبراً عن مشاعره الداخلية وحاجته الملحة إلى الاتصال،كما في لوحة " ضوء الشمس داخل المطعم " ١٩٥٨ ش(١١٧) Sunlight in a Cafeteria التي تصور رجل وامرأة مجهولين لا يوجد بينهم أي اتصال، مبسطاً أشكالهم للحفاظ على الإحساس القوى بالمكان، مولداً مناخاً هادئاً لمدينة كبيرة ولكنها ساكنة، وذلك عن طريق رسم

---

(١)Taylor Joshua. The Fine Art of America. Op. Cit.P. 183.

(٢)Johon Walker. American Painting. Op. Cit.P. 163-164.

الأشخاص في أوضاع جالسة ثابتة، بنسب صغيرة الحجم، بالإضافة إلى الظلال الواضحة الناتجة عن إضاءة الشمس القوية، وقد سيطرت الخطوط الأفقية و الرأسية على تكوين اللوحة، مما أوحى بثقل وصلابة المكان." [1] ، ومن خلال هذا العمل يتأكد



ش(١١٧)إدوارد هوبر"ضوء الشمس داخل مطعم"١٩٥٨ – Sunlight in a Cafeteria

تميز هوبر بقدرته على ترجمة الملاحظة الشاملة التي لا رحمة فيها للواقع بدقة كبيرة ، ومن ناحية أخرى إعطاء اهتمام وعناية وجدانية بالتعبير عن كل ما يحدث ليس بصورة مباشرة ، ولا من خلال المبالغة والغلو في التعبير وتحريف الأشكال ؛ بل بصورة غير مباشرة من خلال حدة ورهافة الملاحظة والنفاذ النفسي داخل الأشياء ، وتصعيد الألوان إلي التوارن وعدم مطابقة الواقع في توتر مستتر ومتشابك.

كما يتأكد ذلك في لوحة " محطة البنزين " ١٩٤٠ Gas ش(١١٨)- فقد قام هوبر بتصوير موضوعات غير تقليدية ولم يسبقه إليها أحد من قبل، حيث لم تكن محطات البنزين قبل ذلك موضوعاً مرئياً بالنسبة لفن التصوير- ولكنها أصبحت فيما بعد مصدر إلهام العديد من فناني الفن الدارج(البوب أرت)- وفي تلك اللوحة يظهر بوضوح شخصا واحداً يقف أمام إحدى المضخات، وبالرغم من وجوده فإن باللوحة إحساس بحالة من العزلة والوحدة، وقد أكد هذا الشعور الجو العام المعتم للوحة.

---

(1)Feldman Edmand Burke vorities of Visual Experience.Harry Abrams, Naw York.1987.P. 131.

كما استطاع هوبر نقل أحاسيس ومشاعر الوحدة والانعزال في لوحاته حتى ولو كانت مليئة بالأشخاص،كما في لوحة"عربة الكراسي المميزة"١٩٦٥ش(١١٩) Chair Car،كما نجح كذلك في الإيحاء بأن هناك علاقات تربط هذه الأشخاص، وهي علاقات مركبة،كما أكد جو اللوحة بألوانها الباردة مشاعر الوحدة والانعزال.



ش(١١٨)إدوارد هوبر"محطة البنزين"١٩٤٠ – Gas



ش(١١٩)إدوارد هوبر"عربة الكراسي المميزة"١٩٦٥ – Chair Car

وقد استمد هوبر أسلوبه الفني من **التصوير الميتافيزيقي**، فقد كان هدفه تكثيف وتركيز انطباعاته، فأهتم في أعماله بالموضوعات والمشاهد الأمريكية البسيطة وباللحظات الغير مألوفة، وقام بتبسيط أشكاله بدرجة كبيرة وحذف التفاصيل الغير مهمة، واستخدم مساحات كبيرة وغمرها بالإضاءات والظلال، وقدم عالم المدينة مجرداً من الإنسانية بدرجة تثير الشفقة والرثاء. وقد وصل الأمر- كذلك مجدداً- إلى التوجه الخالص لهوبر نحو وقائع وأشكال حياة مُعاشه تتصف بالابتذال والمجهولية وفقدان الملامح المميزة ومكونة من ملايين النسخ. (١)

كما اهتم ببناء الشكل، حيث نظم كل شيء على نحو منطقي، وتبدو الأشكال مصمتة ومبسطة على نحو حاد، معبراً عن العناصر الجوهرية فقط، وأخذ التصميم في لوحاته جانب كبير من الاهتمام، حيث التأكيد على الخطوط المستقيمة مع التضاد القوى بين الخطوط العمودية والأفقية مما أوجد دراما مصورة، وقد تكرر الخط المستقيم في العديد من لوحاته- كطريق أو خط سكة حديد- مشكلا بذلك قاعدة وأساس لباقي التصميم حيث يتميز التكوين في أعماله بأنه ثابت أكثر منه حركي، ودائما ما تمتاز لوحاته بقدرته وسيطرته على حالة التوازن والتجانس الكامل في التكوين، ويتضح ذلك في لوحة"منزل عند خط السكة الحديد"ش(١٠٧)،والتي جمع فيها هوبر ما بين الماضي والحاضر،فطراز المنزل يعود للقرن التاسع عشر،أما خط السكة الحديدية يمثل التوجه نحو المستقبل، وأراد هوبر من خلال تصويره للمنزل القديم إشارة إلى القيم ذات الجذور العميقة الراسخة،والتي أحاط بها إطار من الوحدة والعزلة في العصر الحديث،كما استخدم هوبر الإضاءات والظلال على أسطح المنزل للتأكيد على الزوايا والأشكال، كما أضفت إضاءته القوية جواً من البساطة والجلال على المبنى.

وقد أصبحت هذه اللوحة نقطة تحول في فن التصوير الأمريكي ،حيث جذبت الانتباه إلى المنظر المحدد الذي يعطى ويصيغ مفهوماً كاملاً عن أمريكا، ومن خلالها قام هوبر فيما بعد بتطور كل من الاتجاه المميز الخاص به بالنسبة إلى الموضوع وإلى رؤيته المبتكرة. حيث صور العديد من المناظر المعمارية- التي صنعها الإنسان-

---

(١)Mathy. Francais.American Realism , Skira, Geneva, 1978.P. 132.

كالمدن المهجورة والمصانع والكباري والفنارات البسيطة الشكل، وكذلك أحب تصوير السكك الحديدية والطرق السريعة ومحطات البنزين... فكل شيء داخل مناظره يعبر عن الشيء المؤقت من خلال حركات الأشخاص الغير مريحة في كل مكان[١]،وعلى الرغم من ظهور الأشخاص في مناظره؛ إلا أن المنظر هو ما يجذبه إليه، وغالبا ما يظهر هؤلاء الأشخاص منفردين ومنعزلين.

وفي لوحة " غروب الشمس عند خط السكة الحديدية " عام ١٩٢٩ ش(١٢٠) Railroad Sunset لم يهتم فيها بالحضارة كما في لوحته السابقة؛ وإنما اهتم فيها



ش(١٢٠)إدوارد هوبر"غروب الشمس عند خط السكة الحديدية"١٩٢٩ – Railroad Sunset

بالطبيعة ذاتها، وقد استخدم في هذه اللوحة الألوان والإضاءات بوضوح، فخط السكة الحديدية يتلألأ من إضاءة الشمس عند الغروب، كما أدى غروب الشمس إلى ظهور خط محيطي متموج باللون على قمم التلال،" ورغم محاولته إظهار اللوحة بشكل واقعي؛ إلا أن جوهر موضوعه تأثر بالأشكال الحديثة في الفن، فلا تعتمد تأثيرات الألوان على الوظائف التمثيلية فقط، ولكن اكتسبت قيمة اللون عنده صفة استقلالية، خلال نظام المحاكاة، فالموضوع واللون والبناء في اللوحة قاموا بتأسيس نظام جمالي يجمع ما بين الأسلوب التمثيلي والشبه تجريدي." [٢]

---

(١)Edward Lucie- Smith. Art of The 1930. Rizzoli. New Yourk. 1950..P. 246.

(٢)Renner. Rolf. Gunter.Op.cit.P. 35.

كما قام هوبر بتطبيق نفس الأسلوب في تصويره لأحدى شوارع المدنية كما في لوحة " صبيحة الأحد المبكرة " ش(١٠٤) حيث استخدم فيها نفس مجموعة الألوان والعناصر الجمالية المتكررة في العمل السابق، كما قام أيضا بتقسيم اللوحة، حيث صار الشارع حداً فاصلاً والمنازل في الاتجاه المقابل، ويسيطر على شكل المنازل أشكال هندسية من صنع الإنسان، " حيث عبر هوبر عن العمارة بأسلوب يوضح شدة كآبته وسكونه كأنه مقدر للإنسان انتظار شيء مروع، وعندما يظهر الإنسان بالصدفة يكون وحيداً بدون هوية، وقد يكون ذلك نوعاً من النقد الاجتماعي،ليس له هدف أخلاقي شبيه إلى **الميتافيزيقا** لحد كبير." [١]

أما **جرانت وود** فقد قام بالتصوير بأسلوب واقعي مع اهتمامه الشديد بالتفاصيل الدقيقة، وبالعنصر التخيلي داخل موضوعات لوحاته، وبالرغم من قيامه بدراسة الفن في باريس وميونيخ؛ إلا أنه ظل منعزلاً عن الحركات الطليعية الأوروبية، وعند عودته إلى أمريكا سعى لإحياء قيم الغرب الأوسط وخصائص أرضها وأسلوب حياة سكانها، لكن أوروبا قدمت إليه الوحي والإلهام وخاصة من خلال رحلته إلى ألمانيا التي اتاحت له الفرصة لمشاهدة أعمال فناني الواقعية السحرية، وبخاصة أعمال كريستيان شاد وفرانتس ردايتسيفل؛ وقد أعلن بعد ذلك أن الوضوح القاطع لهذه الأعمال، وإلتزام الفنانين بتصوير واقع حياة عصرهم كان له التأثير القوى، وهذا ما أدى إلى حدوث تغيير كامل في أسلوبه. فقد تأثر بهم وود بدرجة كبيرة مما أدى إلى تحول كامل في رؤيته، حيث كانوا بالنسبة له نماذج رائعة ومثيرة للإعجاب بشكل غير عادى، ليس فقط بسبب المهارة الفنية والتصوير التفصيلي؛ ولكن أيضا بسبب تغلغلهم ونفاذهم النفسي العميق داخل الشخص المصور.

وقد تميز وود بين فناني الواقعية السحرية الأمريكان بوصفه الأهدى والأكثر برودة، وأكبر حدة ودقة، فأشخاصه المصورة لم يجر النظر إليهم من خلال شخص يحبهم أو يكرهم، لقد جرى تصويرهم عن طريق إرادة تقريرية تسجيلية خالية من

---

(١)Mathy. Francais. Op. cit.P. 127.

العواطف، لقد رأى من خلال أجسادهم ما يدور داخل أنفسهم، رأى الداخل من خلال الخارج، والأعماق من السطح، إن هذه الوجوه تبدو وكأنها حيادية؛ ولكن جرى بالفعل إثباتها وتدوينها من خلال معرفة طويلة وحميمة، من خلال عين لا يفوتها شيء، كما في لوحة " المرآة والنبات "ش(١١٠) التي تعتبر من أوائل لوحاته بهذا الأسلوب الجديد، فقد صور فيها والدته بملابس ريفية، تحمل في يديها نبات السانسفيريا Sansevieria ، وقد اهتم الفنان بدراسة التفاصيل خاصة في الوجه والأيدي، واهتم كذلك بمحاكاة ثوب المرأة بدقة، كما استخدم إضاءات قوية على وجه المرأة، المصورة في جلسة وورائها خلفية لمنظر طبيعي من قرى الغرب الأوسط الكثيرة التلال مع لون أزرق سماوي قاتم يتدرج حتى يصل إلى درجة أفتح عند خط الأفق. وتتميز اللوحة بالجلسة الهادئة الخالية من التوتر، وقد اكتسبت الشخصية الثبات والرسوخ وذلك من خلال المساحة التي تشغلها، وقد جعل وضع الموديل ثابت وأظهر يديها الصلبة بوضوح أسفل حدود اللوحة مثل الأوضاع الجالسة في عصر النهضة التي غالباً ما تحمل عناصر رمزية، فقد جعل وود والدته تحمل نبات السانسفيريا المشهور باسم نبات " لسان الثعبان " فضمن اللوحة بإيحاءين: **الأول** يشير إلى أن السيدة تعمل بستانية، **والثاني** أن النبات معروف بصلابته إشارة منه إلى الروح القوية لوالدته. (١)

كما اهتم جرانت وود بتصوير مناظر للحياة الريفية التي تمجد الفضائل البسيطة الموضحة لحياة الريف الأمريكي، كما في أشهر لوحاته وهي لوحة " القوطي الأمريكي " ش(١٠٣) التي تعتبر رمزاً قوياً بالنسبة للأمريكيين، فقد أرست اللوحة نفسها كأيقونة ورمز وطني للريف الأمريكي الذي راح زمانه، وقد كانت في جميع الأحوال لوحة غامضة، حيث أثارت هذه اللوحة عاصفة من الجدل، وقد اعتبرها الكثير من رواد المعرض- خاصة جيرانه- أنها أسوأ أهانه هزلية للحياة الريفية البسيطة للفلاحين، وتسأل النقاد: هل كانت تحتفي بموضوعها أم تسخر منها؛ وهل هم أخ وأخت، أم زوج وزوجته،أم أب وأبنته؛ وهل هي تعبر عن لحظة جارية أم أنها حنين إلى الماضي؛ لأن التكوين فيها يعتمد بشكل واضح على صور فوتوغرافية من النوع الذي يقوم به المصوريين الجواليين في تلك الفترة، وهذه الصور لم تستخدم نفس

---

(١)Edward Lucie- Smith. Op. Cit.P. 105.

الشكل فقط؛ ولكنها اشتملت– غالبا– على أشياء رمزية كآلة بذر الحبوب(المذارة) التي يحملها الرجل. وقد كان وود نفسه مراوغا دائما بالنسبة لنواياه بمجرد أن تصبح اللوحة معروفة للناس، وأكثر ما يمكن أن يقوله هو": أنها تمثل أنماطا كان يعرفها طيلة حياته، وأنه لم يقصد أن يسخر فيها أو يهزأ بها، مشيراً إلى أخطاء معينه كالتعصب و الذوق المفتعل، لقد حاولت تجسيمهم بكل أمانة حتى أجعلهم أقرب ما يكونون من أنفسهم أكثر مما هم عليه في حياتهم الفعلية، بالنسبة لي هم أناس طيبون متماسكون في الأساس." [١] وقد تبين في النهاية أن اللوحة تصور أخته وطبيب الأسنان الخاص به.

واللوحة اختصار لمواقف وقيم الرواد في الغرب الأوسط، فقد صور وود المزارع بشكل رزين حاملا مذراة الزرع في يده، وتقف بجانبه زوجته، وخلفهما منزلهما الريفي المبنى على الطراز المعماري القوطى، وقد قام وود بتبسيط الكتل الدائرية للأشجار في الخلفية لإبراز التفاصيل في الزوجين، وقام بتشويه رأس المزارع بطريقة بسيطة وغير واضحة، وذلك للتأكيد على الشكل البيضاوي للرأس والذي تم إعادته في شكل آلة الحرث، كما كرر خطوط تلك الآلة في ملابس المزارع ومقدمة قميصه حيث ترمز الخطوط المستقيمة لآلة الحرث على ثبات موقف المزارع. [٢]

وقد شدد الفنان على الصفات الفردية لأشخاصه لإبراز الحقيقة المرئية ، كما نقل شكل الإنسان/الفرد إلي داخل اللوحة كقدر ومصير مفرد ، وتجلى كنمط مميز للعصر ، لأنه يتم إدراكه من خلال تعبيرات الوجه التي تتسم بالجوع والانهاك ومن خلال يأس وخضوع موقفه بصفته ممثلاً لطبقة اجتماعية مظلومة .

كما يمثل عنوان اللوحة نوعا من النقد التهكمي على الطراز المعماري القوطي– من خلال المنزل الخشبي في الخلفية– لشدة تعقيده، ولكن الأساس التهكمي والساخر لهذا العمل يقوم على وجهي الزوجين بالحقل؛ فهي شديدة البساطة بينما الطراز القوطي على النقيض يتسم بالزخرفة والتعقيد. [٣]

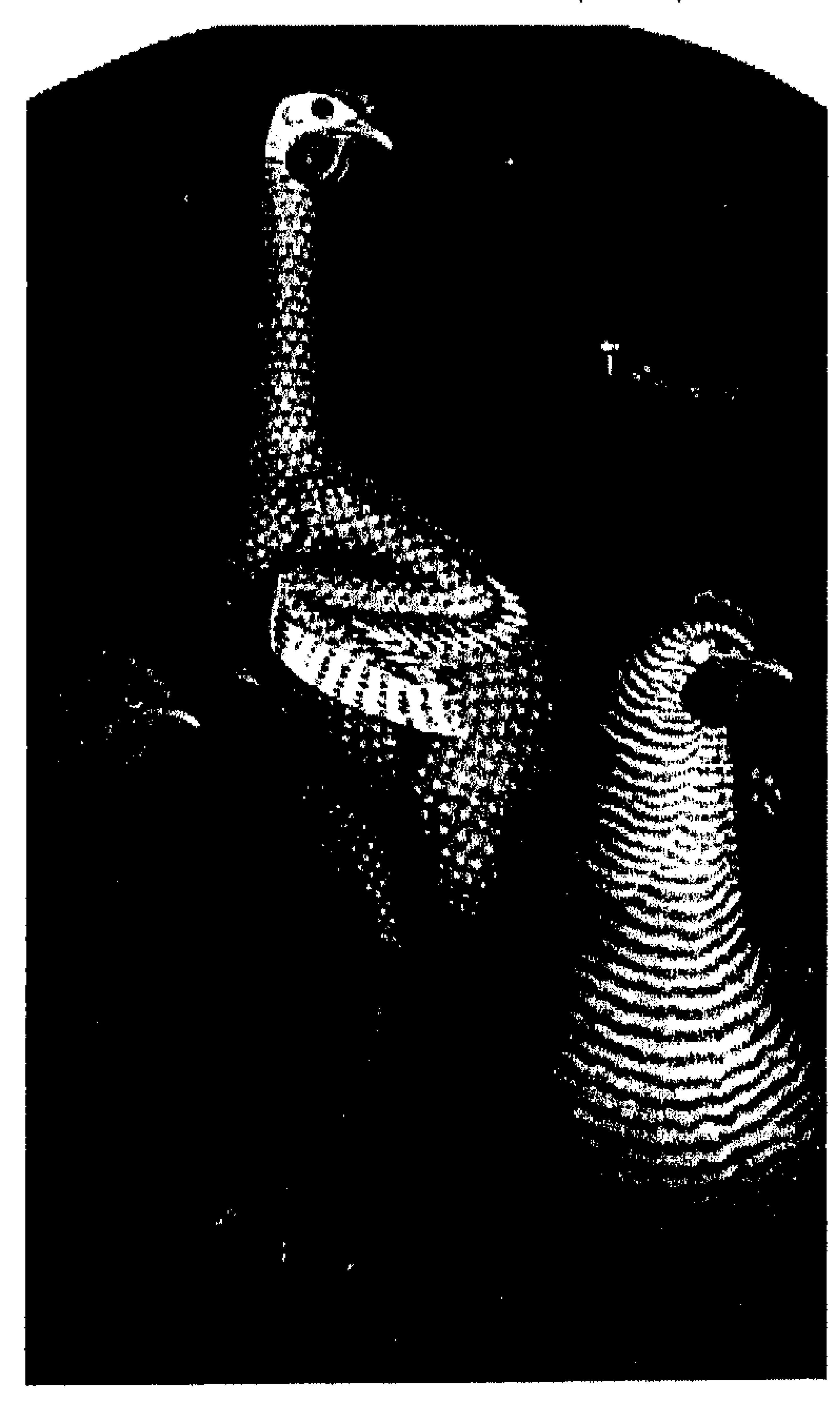
---

(١)Edward Lucie- Smith. Op. Cit.P. 93.

(٢)Taylor Joshua. The Fine Art of America. Op. Cit.P. 194.

(٣)Feldman Edmond Burke, varities of Visual Experience. Op. Cit.P. 126.

كما قام وود بتصوير العديد من المناظر الريفية الطبيعية، حيث نظر بعناية تحليلية إلى مواطنه سيدار رابيدز Cedar Rapids بولاية أيوا Iawa ومنذ أن ظهر مذهبه القوطي الأمريكي الصارم ١٩٣٠ ،لم يكن واضحاً إن كان مشجعاً أم متهكماً وهاجياً عند معالجته وتصوير لمواطنه وعشيرتيه بهذه الدقة.. ولكن كانت هذه الروح السائدة في زمن يمكن قبول الرسم فيه بنوعيه المتناقض، وعند تحديد المدى الثقافي المحدود الذي يضمنه موضوعاته، فإنه كان يحن كثيرا إلى عالمه الريفي السابق، ويتضح ذلك في لوحة " سن المراهقة " ١٩٤٠/٣٣ش(١٢١)Adolescenceولكنه كان يخفى ذلك وراء أسلوبه التهكمي الساخر لدرجة أن المدينة والحضرية المرتبطة بدأت تحسد هذا العالم الذي يصوره وود،وعلاوة على ذلك كان أسلوب وود الفني دقيق ومتوافق مع الاتجاهات الأخلاقية لموضوعاته ورؤيته،فكانت مناظر تلال أيوا المثالية عنده مُنسقة ومُعتنى بها ومحروثة وتنمو الأشجار والنبات فيها في صفوف متساوية- وكل شيء منظم ومعد لزيارة "يوم الأحد"، ولا شيء هناك يعكر صفو الهدوء الزيفي والنظام اليدوي السائد،وعندما ننظر إلى لوحاته لن نستطيع التخمين بأنها أنتجت في زمن الحرب والصراعات الأهلية والمشاكل الاقتصادية،وبدون شك فقد وضع جرانت وود ذلك في مخيلته وعقله."(١)



ش(١٢١)جرنت وود"سن المراهقة"
Adolescence – ١٩٤٠/٣٣

---

(١)Taylor Joshua. The Fine Art of America. Op. Cit.P. 194.

ويتأكد ذلك في لوحة " حقل الذرة الصغير " عام ١٩٣١ ش(١٢٢) Young Corn التي ظهر فيها بداية أسلوبه الهندسي، حيث لخص عناصر الطبيعة إلى أشكال دائرية أو مستقيمة، مصوراً- من منظور مرتفع- نماذج متنوعة للأشجار والحقول، متحرراً من القيود، وبالرغم من اهتمامه بأن يكون فنه حديثاً؛



ش(١٢٢)جرنت وود "حقل الذرة الصغير"
Young Corm – ١٩٣١

إلا أنه قد جمع بين أسلوبه الخاص وبين أساليب الفن الزخرفي والفن الشعبي الأمريكي، حيث اشتملت أعماله على رؤية حديثة منفردة وكذلك نظرة شعبية بدائية بإدراك ذاتي،[١] كما في لوحة " خرافه بارسون ويمس " ١٩٣٩ش(١٢٣) Prason Weems Fable ، التي تبدو كشكل هجائي.. وهي حقيقة أنكرها الفنان، معتمدا على درجة الإساءة أو الضغط المعادى بالنسبة لنماذجه الأحياء، واللوحة تجسد الدعاية الملتوية للقصة الملفقة لطفولة الرئيس جورج واشنطن.

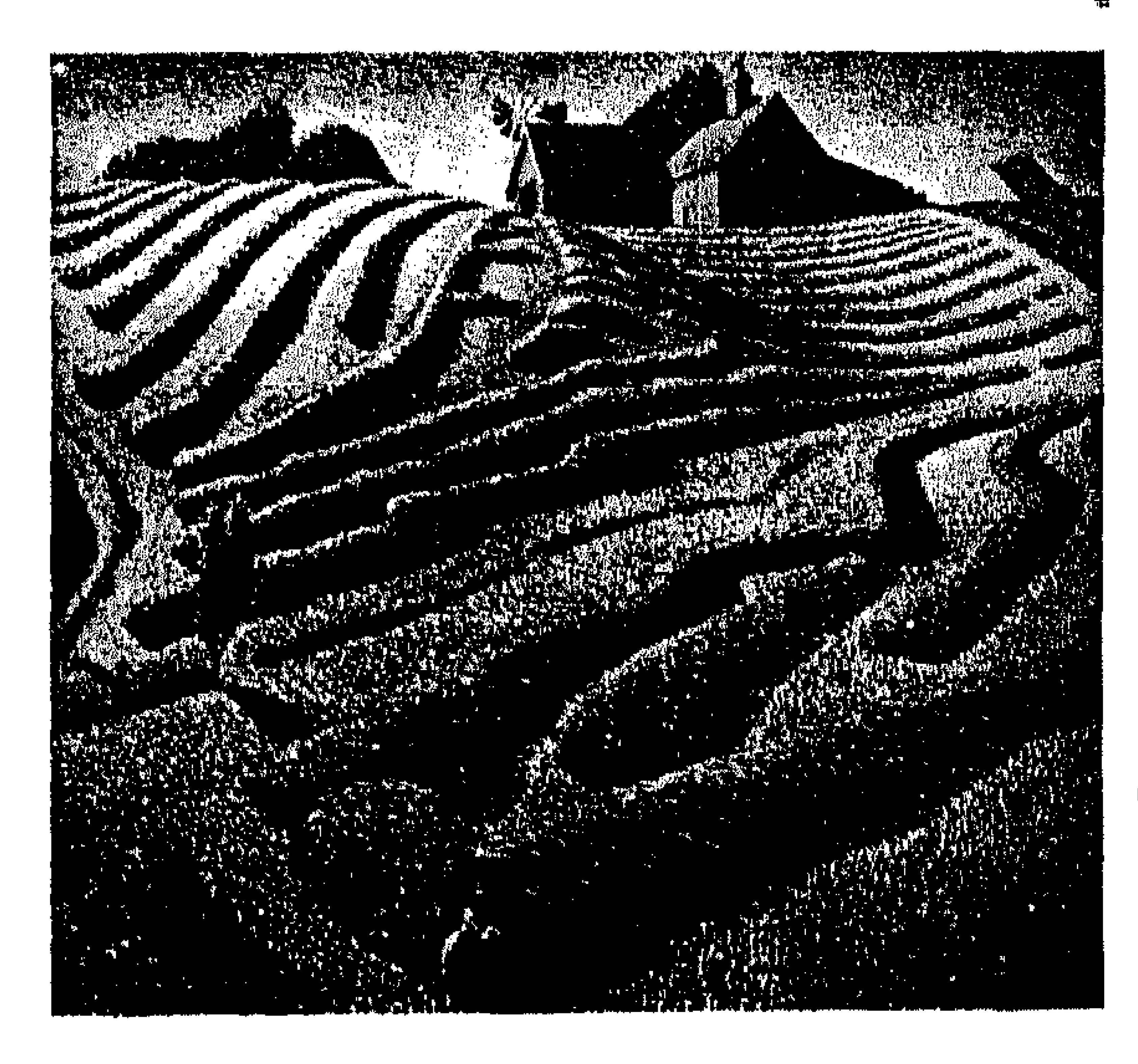
ش(١٢٣)جرنت وود"خرافة بارسون ويمس"
Prason Weems Fable – ١٩٣٩

وفي لوحة " مرتفعات " ١٩٣٩ ش(١٢٤) Haying يضفي المنظور الغريب على اللوحة نوعاً من الغموض على نحو متساو مع المظهر الخارجي والجو العام

---

(١)Corn Wandu. Grant Wood (The Regionlist Vision). Op. Cit.P. 70.

المنذر بسوء، حيث نشعر بأن هناك شيء مختبيء وراء حافة التل، كما تبدو صفوف الحشائش المقطعة على هيئة أشكال غريبة- مثل اللغة الهيروغليفية- وبالرغم من عدم وجود أشخاص في المنظر، إلا إنه مليء بالإشارات التي تشير للوجود البشرى، مثل الجرة المهجورة التي صورها في منتصف مقدمة اللوحة. وقد أبدع الفنان هذا الجو الغريب الغامض عن طريق توظيفه لخط الأفق العالي جداً وتنظيمه للخطوط المتنوعة في العمل مما يجعل العين تتحرك في عدة اتجاهات مختلفة. (١)



ش(١٢٤)جرنت وود"مرتفعات"
Haying - ١٩٣٩

أما أندرو وايث فقد حظي بشهرة كبيرة من خلال التزامه بالأسلوب الواقعي السحري، وكانت أعماله تتصف بسمة أكثر ظهوراً للذوق الأمريكي وهي عقليته الموضوعية، حيث كان يتم في غالب الأحيان إزدراء واحتقار البديهية والذاتية لصالح الواقعية والموضوعية، ولهذا فقد نال وايث شهرة واسعة نتيجة لالتزامه بهذا الذوق، ولهذا لقيت لوحاته إقبالا واسعا من الجمهور واعترافا كذلك من النقاد، فهي تجمع بين التمثيل الفوتوغرافي والمهارة الفائقة في استخدام الألوان، وتثير شعوراً حميميا لحساسية شخصية عالية تجاه التجربة اليومية تتجاوز إدراك معظم الناس، فقد قام في أعماله- الشبيهة بالصور الفوتوغرافية- بإظهار العالم الطبيعي بشكل واقعي، كما في لوحة " عالم كريستينا " ١٩٤٨ ش(١٢٥) Christina's World لدرجة أنها وصلت إلى أدق جزء من العشب الموجود على الأرض، كما قام وايث- على غرار هوبر-

---

(١)Regent's Wharf. The 20th Century Art Book. Op. Cit.P. 498.

بتصوير موضوعات تعبر عن الوحدة والقلق الروحي، ولكن أعماله اعتمدت بشكل كبير على الحكايات والنوادر الأدبية أكثر من إعتمادها على صورها الشعرية، ولأن أسلوبه المُفصل يتطلب درجة عالية من المهارة التي لا يمتلكها الإنسان العادي، وعن أسلوبه يقول الفنان:" إن الوقت ذو قيمة بالنسبة لي، حيث يسمح لي بالاستغراق في اكتساب المهارة التقنية عند استخدامي للوسائط التي أعمل بها، ولكي أعبر بشكل حقيقي عن الحقائق الأساسية للعالم الذي أشاهده، وأتمني أن أستوعب معاني التعبير والتي تشمل الشيء أو الموضوع المصور الذي هو أهم شيء." (١)



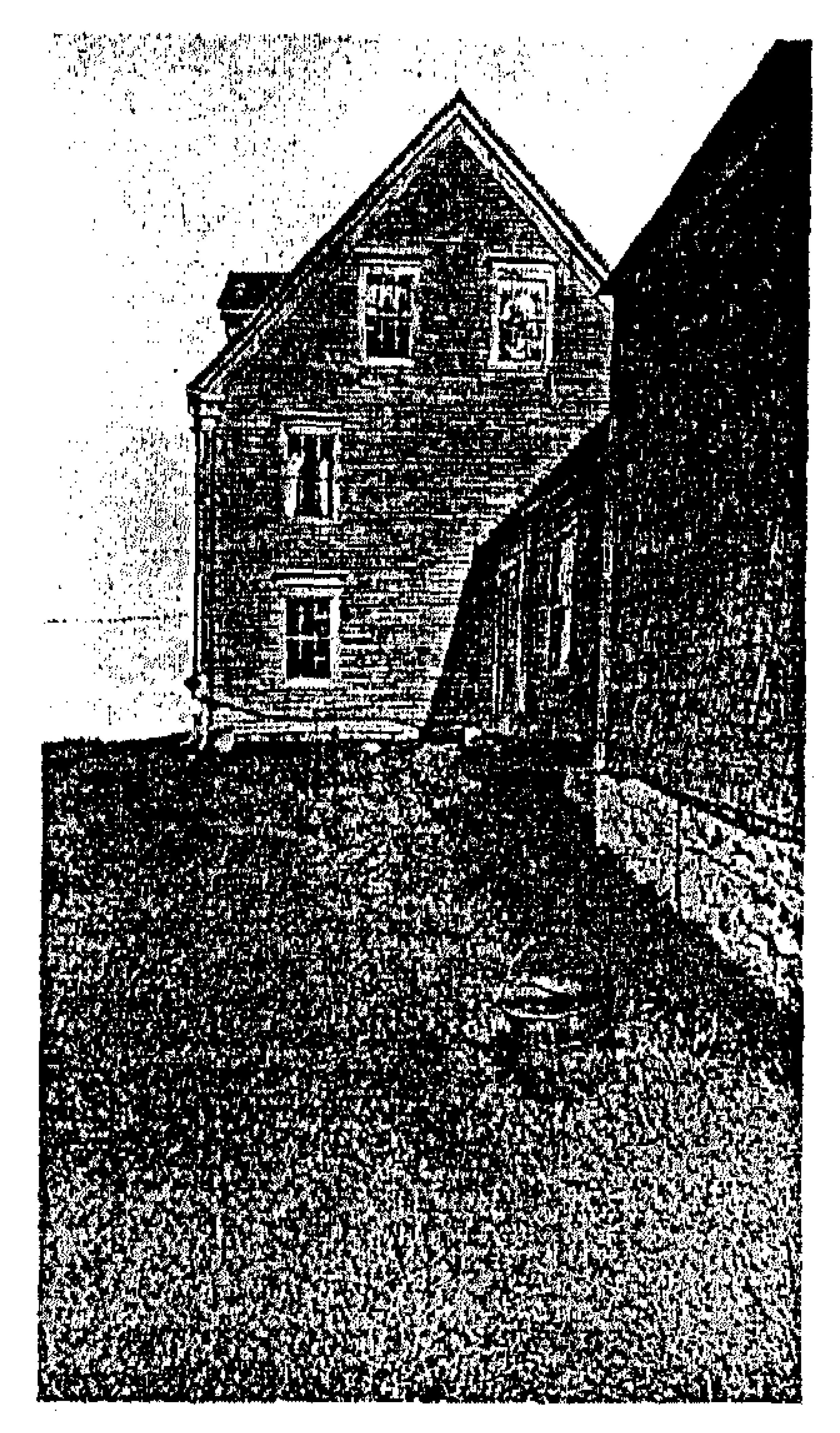
ش(١٢٥)أندرو وايث
"عالم كريستينا"١٩٤٨
Christina's World

كما كانت تكوينات لوحاته تؤكد تأثره بالتصوير الفوتوغرافي، وتوضح غالباً الفراغ المنضغط الذي يميز الرؤيا الأحادية للعين- للكاميرا- وهو نوع من الأشياء والتي لاحظها الناقد كليمنت جرينبرج Clement Greenberg في أعمال بن شان، ومع ذلك كانت روابط وايث مع التصوير الفوتوغرافي أكثر تخصصاً من هذا، فعندما كان يعالج الأجزاء المنفصلة من العمارة الريفية كانت تقترب كثيراً من أعمال تشارلز شيلر التي صور فيها المباني الريفية الموجودة بولاية بنسلفانيا، وكانت تلك اللوحات بمثابة الأصول المباشرة التي أعتمد عليها وايث في لوحاته، ومع هذا كان قادراً أيضا على تغيير وتعديل وجهات النظر بطرق غير فوتوغرافية، (٢) كما في لوحة " مواجهة الريح " ١٩٦٥ ش(١٢٦) Weatherside

---

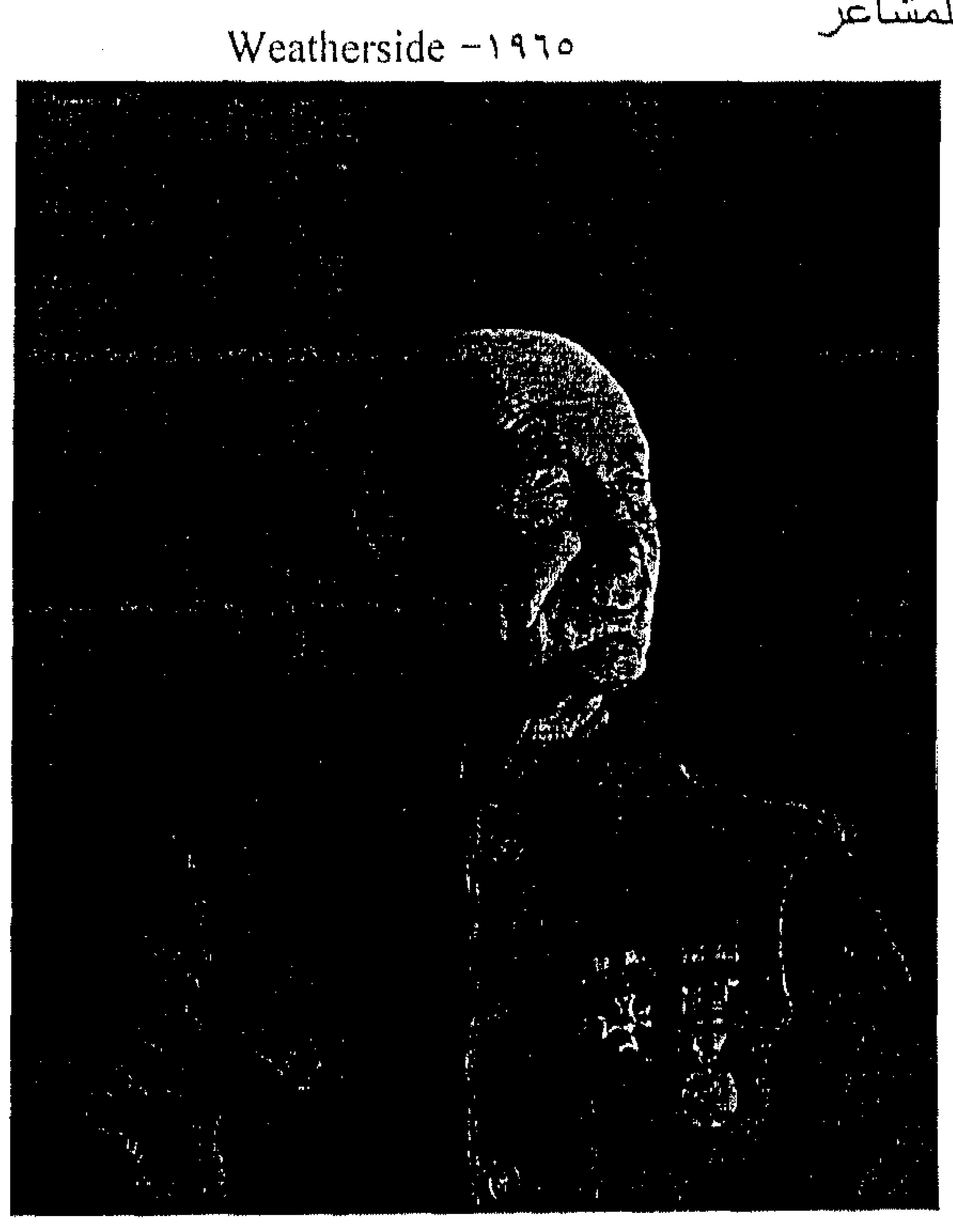
(١)John .H.Baur, New Art in America.Op. Cit . P. 279.

(٢)Edward Lucie- Smith. Op. Cit.P.156.



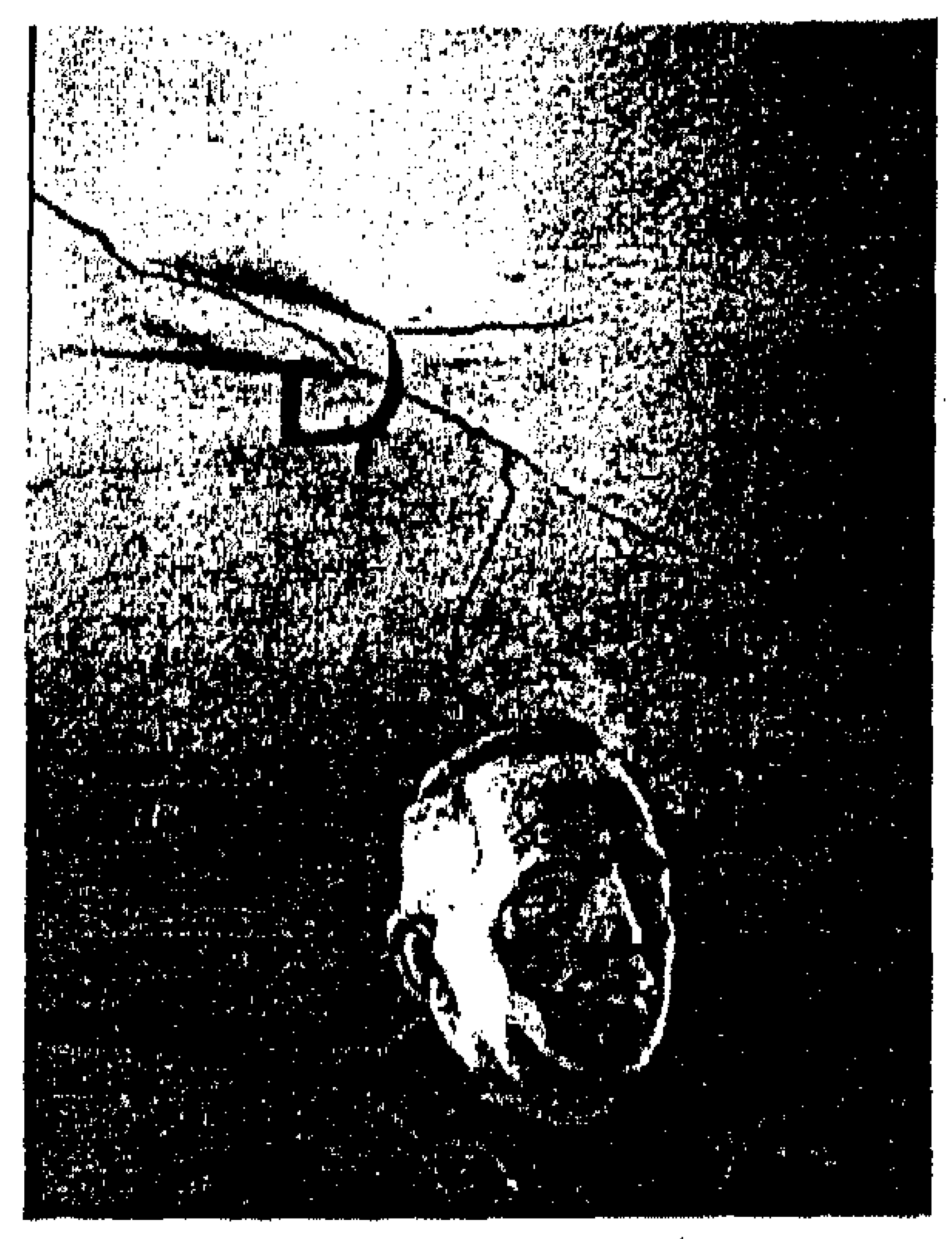
ش(١٢٦)أندرو وايث"مواجهة الريح"
Weatherside -١٩٦٥

وبالرغم من ذلك لم تكن رؤية وايث تقليدية- كما كان يعتقد الكثير من معجبيه- حيث أنه قد استخدم أسلوبا فنياً جمع ما بين الخيال والواقع، مع قدرته على إضفاء جواً من الغموض والإبهار على لوحاته، حتى لا تكون سهلة الإدراك والتفسير. كما في لوحة " المحب لوطنه " ١٩٦٤ش(١٢٧) The Patriotوالتي صور فيها صاحب مصنع للأخشاب عجوز يدعى رالف كلين Ralph Cline، وهو يجلس بملابسه العسكرية القديمة الخاصة به أثناء الحرب العالمية الأولي، وعليها ميدالياته العسكرية التي حصل عليها في شبابه ويفتخر بها، وبالرغم من مظاهر تقدم العمر والخبرة المحفورة على وجهه، والنتيجة كانت دراسة دقيقة لشخصيه مثيرة للمشاعر لأمريكي من أهل الشمال. وبسبب اهتمامه بالتفاصيل وتميزه بالدقة الشديدة في تصويره للوجود الإنساني في الحياة اليومية وصفه النقاد بأنه الفنان الواقعي الساحر Magic Realist، كما كان لأعماله وجهة نظر رمزية في إحساسها، ولكنها رمزية ذات جوهر تصويري، ولم تكن رمزيته أدبيه أو نقدية، ففي لوحة" كارل" ١٩٤٨ Karl ش(١٢٨) رسم وايث منجلاً فوق رأس كارل كجزء حيوي وأساس من تصميم



ش(١٢٧)أندرو وايث"المحب لوطنه"
The Patriat -١٩٦٤

اللوحة الغير مألوف، وقد ترك قصده من وراء هذا المعنى لرؤية المشاهد.



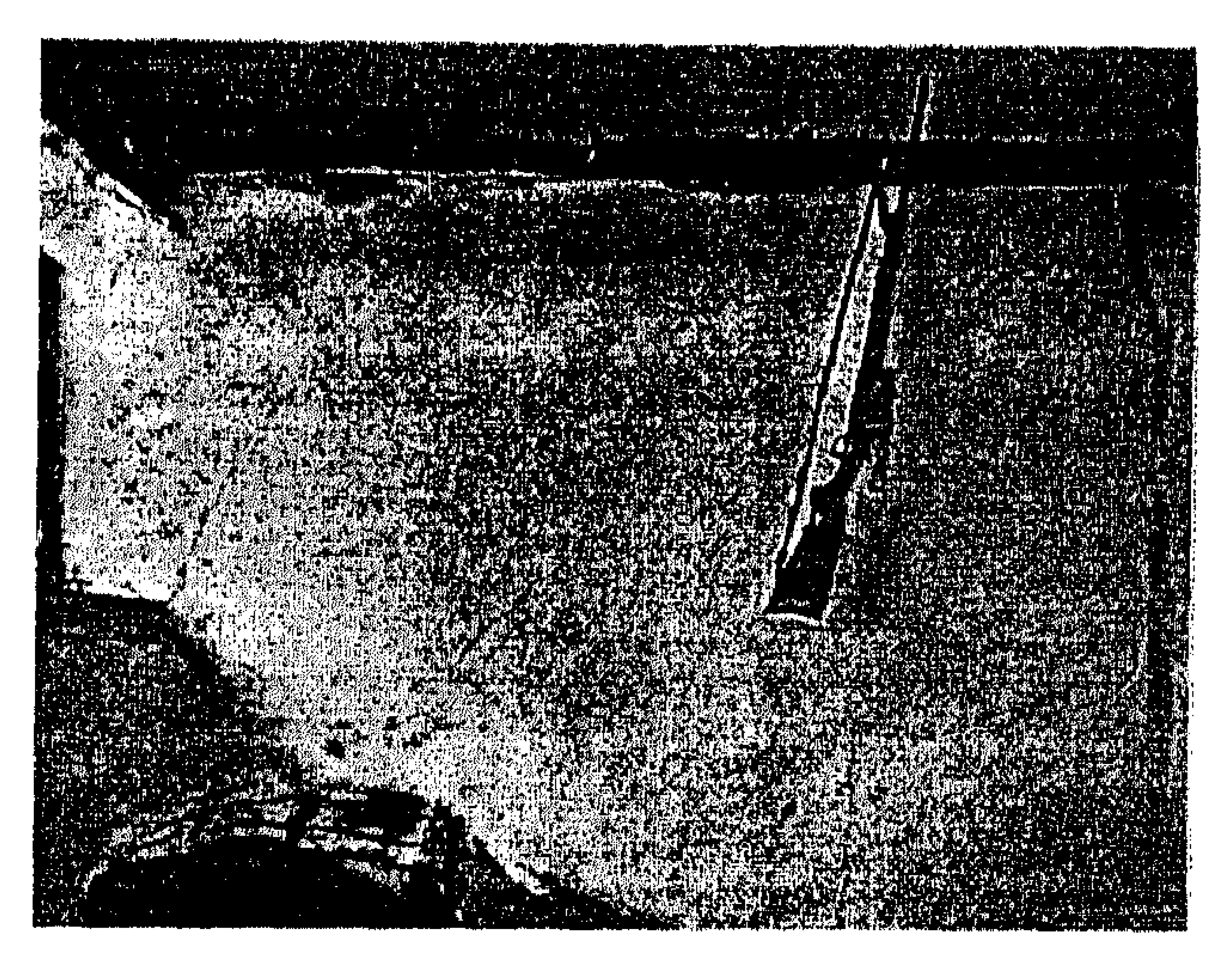
ش(١٢٨)أندرو وايث"كارل"١٩٤٨- Karl

وفي لوحة " عالم كريستينا " أنظر ش(١٢٥) قام وايث بتصوير المعاناة والوحدة التي تعانيها السيدة المعاقة، خلال محاولاتها اليائسة للوصول إلى منزلها الريفي على قمة التل كرمز للهدف الصعب إدراكه، وقد عمق وايث إحساسنا وإدراكنا بالواقع الصعب لكريستينا، من خلال استخدامه للمنظور أوجد نوعاً من المشاعر جمعت بين الأمل والتشاؤم، فالمبنى البعيد والحقل الواسع الامتداد بين كريستينا والمنزل أضفي إحساساً بالتوتر بين المرأة والمنزل، والمساحة الكبيرة للأرض- أكثر من السماء- أوضحت ارتباط جسدها المعاق بالأرض، وأكدت على المسافة الهائلة التي يجب أن تعبرها السيدة بصعوبة بالغة للوصول إليه. كما كان التضاد الدراماتيكي بين حالة كريستينا والحقل المشمس الذي عليها أن تزحفه، له جانب شعري موحى بالكآبة، ويوحى بالعديد من التفسيرات. (١)

وعلى الرغم من أن بورتريهات ولوحات وايث قد اشتملت على شخوص حققت له الكثير من الشهرة- ربما لأن الجمهور كان يتوحد مع هذه الشخصيات بسهوله كبيرة ؛ فإنها لم تكن دائما أقوى أعماله، وكان يختار الموضوعات التي تهم وتمس الناس كما في لوحة " حجرة كارل "١٩٥٤ش(١٢٩) Karl's Room التي تصور بندقية بتلسكوب مُعلقة على حائط صندرة خالي، ونرى تحتها صندوق كبير قديم، وإلى اليسار نجد مقولة عن العنف الكامن في بيئة كويرنر Kuerner، ويذكرنا وايث بأن كارل كان يستعمل هذه البندقية في اليوم الذي قُتل فيه الرئيس الأمريكي

(1)Hunter Sam. American Art of. The 20th Century. Harry N.Abrams. New York ..P.142.

جون كينيدى: قال أوزوالد"(*): لقد أراني كارل البندقية ذات العدسة التلسكوبية المملوءة بالبارود، وقال كارل": لقد شعرت مثلما شعر أوزوالد أنه شيء لا يمكن تصديقه، لقد أذاني بالفعل"(١)



ش(١٢٩)أندرو وايث"حجرة كارل"١٩٥٤- Karl's Room

وبالرغم من قبول الجمهور لوحات وايث للألفة الكبيرة الظاهرة فيها، إلا أنها ليست باعثة على الاطمئنان مُطلقاً، فغالبا ما تعرض لوحاته توتراً وقلقا غير عادي، وتتعامل بشكل ثابت مع المتناقضات سواء الاجتماعية أو النفسية، وبينما يقوم وايث بإحداث نوع من الحنين إلى الطريقة التي اختفت من حياتنا؛ إلا أنه يوضح كيف تكون هذه الطريقة الزائلة.. وحشية وقاسية، ويمكن أن تكون بعض الصور القليلة مثلاً أقل قسوة وكآبة من لوحته التي نظمها بدقة بالغة وهي لوحة " فلاح المزرعة الأجير "١٩٦١ش(١٣٠) Tenant Farmer، حيث نرى الجليد والمنزل الضيق ذو النوافذ القليلة الصغيرة، وبجوار هذا المنزل نجد شجرة جرداء يتدلى منها غزال مذبوح، وتتحدى هذه

ش(١٣٠)أندرو وايث"فلاح المزرعة الأجير "
Tenant Farmer -١٩٦١

(*) أوزوالد : هو قاتل الرئيس الأمريكي الأسبق جون كيندي

(١)Edward Lucie- Smith. Op. Cit.P.157.

اللوحة افتراض جمهور وايث بأن الحياة الريفية هي حياة هادئة وخصبة وتستحق أن يعيشها الإنسان.

كما اهتم وايث بتصوير العديد من المناظر الطبيعية الأمريكية، وبخاصة المشاهد الريفية حيث الأراضي الفضاء ذات المساحات الشاسعة، كخلفيات للوحاته يضيف عليها بعد ذلك أحد الأشخاص، أو أي شكل من أشكال الحياة كالطيور، فقد كان هدفه من هذا الفراغ والإتساع أن يعبر عن الشعور بالوحدة الذي يشعر به الأمريكيين، كما في لوحة " أدم "١٩٦٣ش(١٣١) Adam، ويتضح من خلالها اهتمام وايث بالتفاصيل الدقيقة في الملابس وفي أفرع الشجر والعشب والأخشاب، وتأثير أسلوبه الواضح الفوتوغرافي مما أدى إلى افتقاد أشخاصه إلى النسب التشريحية السليمة في بعض الأحيان؛ وتنقصهم كذلك الحيوية والروح بسبب تركيزه الرئيسي على إبراز التفاصيل الكثيرة للأشياء الدقيقة.[١]



ش(١٣١)"أندرو وايث""آدم"١٩٦٣- Adam

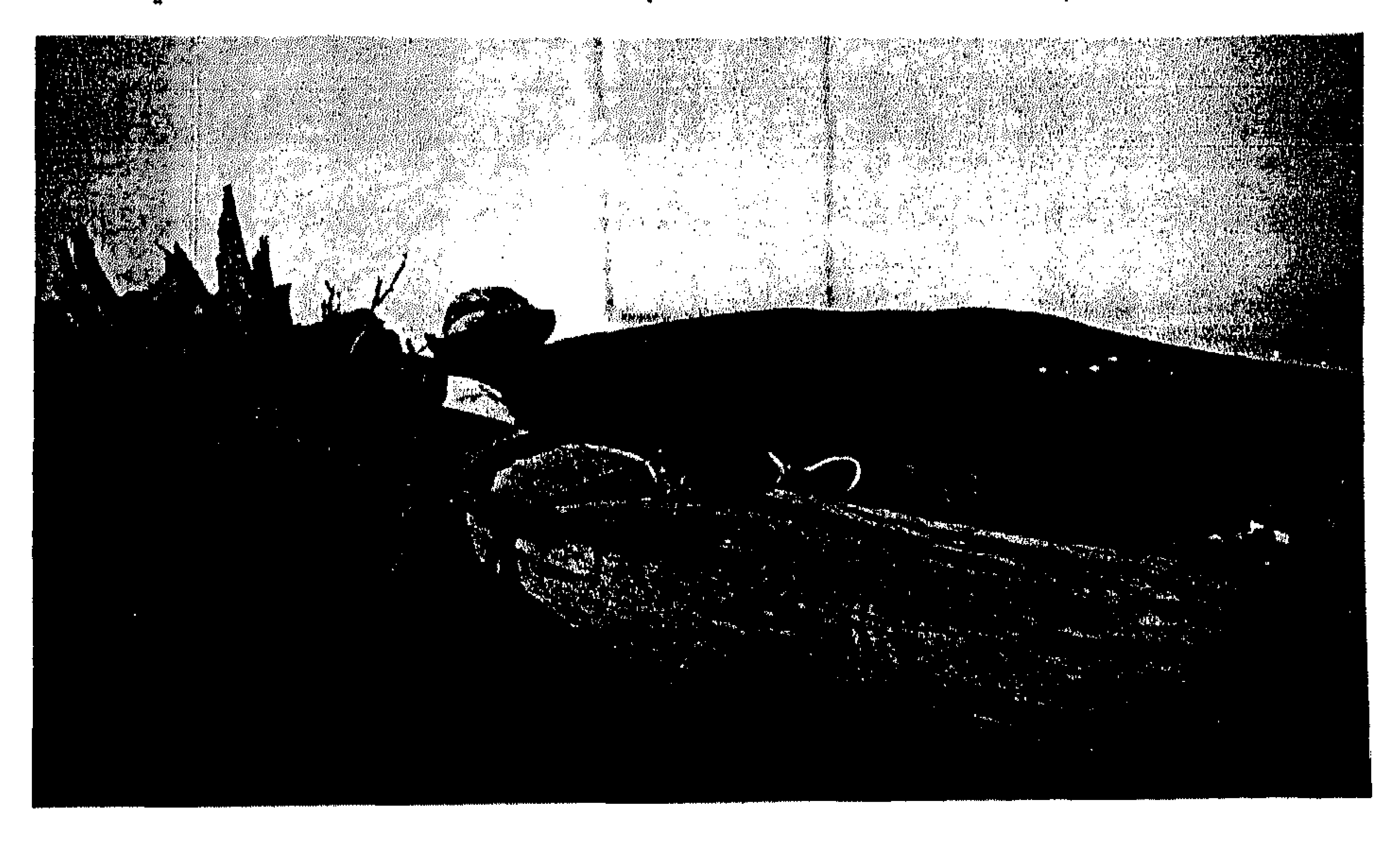
وبالرغم من أن المناظر الطبيعية الخالية من الأشخاص كما في ش(١٢٦) إلا أنها مليئة بالأجواء المميزة ؛ فقد استطاع إظهارها وتشكيلها عن طريق المعالجة الماهرة،من خلال استخدامه للإضاءة والمنظور والملامس والتجانس اللوني،وليس هناك شك في تأثر الفنان بشدة بكل من البؤرة الحادة والزوايا الغير مألوفة في التصوير الفوتوغرافي الحديث،ولكنه عند استخدامه لهم حولهم إلى مصطلحات خاصة به،مستخدماً مهاراته بطريقة أو بأخرى لتسجيل معلومات عن خلفية الريف الأمريكي بأسلوب مليء بالعاطفة.

---

(١)Hunter Sam.. Op. Cit.P.141.

ومن خلال العديد من مناظر وايث السابقة، لا يوجد فيها سوى الإنسان في غير مكان وزمان، غارق في مأساة مجردة، غير محددة المعالم، غير واضحة الأسباب تحمل إيحاءات بأماكن غامضة مبهمة، تثير في النفس إحساسا بالحيرة والقلق والترقب، مثل نواصي الشوارع والأبواب والكتل البنائية(كالأشجار والأخشاب) الحاجبة لبقية المشهد، بمراعاة أن هذا الجزء المحجوب من المكان هو البؤرة التي يتسلل منها الإحساس إلى المشاهد، وهو في الغالب إحساس بلغز أو بمعاناة، تأثر فيها الفنان بـــ دي كيريكو من خلال مناظره المقلقة.

كما كان الصراع الأبدي بين الإنسان والطبيعة هو الموضوع المفضل لدى الفنان، كما كان العامل المشترك في أغلب مناظره هو تصويره لأشخاص بحجم صغير وغالبا ما يكون بها عجز عقلي أو بدني، فعالم وايث عالم واقعي يتسم بالبساطة والشاعرية والخيال، مشرق في جانب منه، ومؤلم في الجانب الآخر؛ ولكنه غير مخيب للآمال، فالإنسان فيه لن يضل طريقه أبداً مهما ألمت به الظروف القاسية من صعاب وإحباطات ، كما تعبر أعماله عن حنين للوطن والحياة البسيطة، التي لم توقفها وتكبحها نظم العصر التكنولوجي كما في لوحة " يد عامل المزرعة " ١٩٨٥ش(١٣٢) Field Hand التي تجسد صراع الإنسان مع قدره وليس ذاته، وتتكون اللوحة من ثلاثة عناصر رئيسية(الإنسان والأرض والسماء) تكسو فيها درجات اللون البني مقدمة



ش(١٣٢)"أندرو وايث"يد عامل المزرعة"١٩٨٥- Field Hand

اللوحة من خلال جزع الشجرة الملقى على الأرض، وفي تلك اللوحة- وفي غيرها- اعتمد الفنان طريقاً جديداً في تصوير الواقع القاسي الذي يعيشه الإنسان من أجل كسب قوت يومه، إنه واقع في لا وعى الفنان، مجسداً أزمة الإنسان المعاصر في واقع الحياة الاجتماعية التي ينسحق فيها الضعيف أمام القوى، في مجتمع تسوده الفروق الطبقية بين السود والبيض.

واللوحة تصور عامل المزرعة مبتور الزراع وهو يتكيء على جذع شجرة في قمة التل أثناء راحته من العمل، وقد شكل ذراعه التعويضي(على شكل الخطاف) نقطة مركزية غريبة للوحة، كما جسدت اللوحة الشعور بالوحدة كصفة مميزة لأسلوب حياة هذا العامل، ومعركته مع الطبيعة ورغبته في البقاء حيا، وانعكس كل ذلك من خلال هذا الرمز القوى للطرف الصناعي التكميلي، وهي لوحة مثيرة للمشاعر صور وايث تفاصيلها بدقة مستخدماً تقنيته التقليدية في التصوير، كما ضمن فيها التعبير عن الأزلية، حيث ربط بين المواقف المؤلمة للعمل في الأرض في زمن متطور مع الحياة الريفية الحديثة في أمريكا. [1] وذلك هو المحتوى الدرامي الذي سعى وايث إلى تحقيقه في أعماله، بالإضافة إلى أنه لا يصف ويسجل مشهداً فقط؛ بل يعبر عن حالة نفسية وجدانية شديدة التأثير بما يدور حوله من أحداث ومن إيقاع حياتي مستمر.

أما **إيفان أولبرايت** فقد تميزت رؤيته الفنية بشكل ملفت للنظر منذ البداية، فعندما بدأ تصوير الأشكال البشرية كان أسلوبه يعتمد على إبراز التفاصيل بشكل كبير، وخاصة التركيز على الثنيات والتجعيدات الموجودة على الجلد أو الملابس، وعلى شعر الجسم والحواجب والرموش، ولم يتم تصوير هذه الشخوص في مجموعات، ولكنها كانت منفردة وضخمة، ومعزولة عن الخلفيات التي كانت تدفعها إلى الأمام وإلى مستوى الصورة كما في لوحة " خلق الله الإنسان على صورته "٣٠/ ١٩٣١ ش(١٣٣) Gad Created Man in His Own image التي صور فيها أحد قادة العمل، برؤيته الخاصة التي تعارضت في تلك الفترة بتأكيدها على القبح البشرى مع لوحات العمال البطولية التي صورها فناني الواقعية الاجتماعية، وبالرغم من ذلك لم يكن هدفه هو الإصرار على القبح؛ ولكنه أراد إحداث إحساس بالشجن، وأكد ذلك

(1)Regent's Wharf. The 20th Century Art Book. Op. Cit.P. 498.

بروئيته الواقعية المفرطة في دقتها، حيث صور جميع التفاصيل بدقة واضحة، مؤكدا عليها كما لو كان يراها بعدسة مكبرة مثل التفاصيل الدقيقة لثنايا جلد الرجل، والمبالغ فيها كتعبير عن العمر الطويل، بل وقسوة الزمن عليه.

ش(١٣٣)"إيفان أولبرايت""خلق الله الإنسان على صورته" ١٩٣١/٣٠
Gad Greated Man in His Own image

ويتأكـد سعـى أولبرايـت نحو تأسيس أسلوب تصوير واقعي يتصف بشدة التدقيق في أقل وأبسط التفاصيل في لوحة " توجد في العالم روح أسمها أيدا ١٩٣٠/٢٩" ش(١٠٥) Into The World There Come a Saull Called Ida والتي بالغ فيها الفنان في تصوير تجاعيد جلد المرآة حتى يصل إلى الحالة النفسية التي يحسها تجاه الموضوع مع عدم إغفال الواقع بكل تفاصيله، حيث اهتم بالتعبير عن التدهور الذي طرأ بالنواحي الجسمية والنفسية عند تقدمها في السن، فقد ركز أولبرايت- بدون رحمة- على الدوالي التي أصابتها، بالإضافة إلى الجلد المترهل والإيماءات التي تدل على رغبتها المكبوتة والمحزنة، ومحاولتها اليائسة لإخفاء أثر الزمن عليها، كما إهتم أولبرايت بالتضاد بين الألوان واستخدام إضاءة تراجيدية في اللوحة للتأكيد على عدم توصلها لاستعادة جزء من شبابها بواسطة الملابس القصيرة أو مساحيق التجميل، وحرص على التنظيم الجيد داخل بناء اللوحة من خلال رسمه للتفاصيل المنزلية الدقيقة، ولهذا أصبح الجو العام للوحاته أكثر غموضاً وقتامة وتحول التصوير الواقعي

في أعماله إلى واقعية مجهرية، وتظهر مسام الجلد والتجاعيد بوضوح شديد كشيء غريب وخيالي، مما يؤدى إلى صدمة وحيرة للمشاهد. (١)

ويتضح من خلال هذين العملين كيف طور أولبرايت من جوهر أسلوبه، فقد استخدم عناصر تشكيلية هي من الوضوح والصفاء بقدر ما هي ذات دلالة ومعبرة، تمكنه من الذهاب إلى عملية تصويره لهذا الواقع إلى درجة من الدقة بحيث تثير الدهشة وتعطى الانطباع بواقعية مفرطة ذات ملامح سحرية، بفضل الجو العام الذي حققه الفنان. حيث تميزت رؤيته منذ البداية بالتضاد القوى ما بين الإضاءات والظلال، وتبدو أشخاصه كما لو أنها جلست تحت فيض من الإضاءة الفوتوغرافية الأحادية الجانب، والتي أظهرت الأماكن المميزة والمؤثرة وكذلك الأماكن الخافية تماما حيث توجد الظلال، ففي لوحاته الأولي، ظهرت الخطوط المصمتة عند تصويره لثنايا الملابس والثياب والشكل الكبير للشخص المصور، وفي لوحاته الأخرى لأيدا، أصبح التصميم أكثر تعقيدا وتبدو الإضاءة مجزئة على الملابس المتنوعة والأغصان المجدولة للكرسي والأربطة والجسم البشرى المترهل، ويتضح من هذا أن كل أعمال الفنان الأولي والمتأخرة مصورة بأسلوب يمزج ما بين الإضاءة المسرحية والحركة القلقة المتوترة.

كما تبدو اللوحات الشخصية التي صورها الفنان وكأن أصحابها قد توقفوا في لحظة ما بين الحياة والموت، فقد اقتنص الفنان تلك اللحظة التي يبدون فيها على كامل حقيقتهم، ولقد صور فقط الأشخاص الذين أحسن معهم بنوع من التعاطف، وبدلا من أن يحصر همه في تسجيل ملامحهم الدقيقة فقط؛ فإنه حاول أن يغوص داخل الشخصية ليكشف ما اختبأ منها داخل الأعماق، التي ربما كانت أعماقه هو أيضا، وذلك يوضح مدى التشابه في صور أشخاصه رغم فرديتهم القوية، أنهم يعبرون عن شيء من روح الفنان نفسه، ففيهم غموضه وحزنه.

وكما قام أولبرايت بتصوير الواقع الحي لأشخاصه، فقد قام كذلك بتصوير نفسه بشكل خاص جداً كما في لوحة " صورة شخصية " ١٩٣٥ش(١٣٤). Self Portriat.فكانت شخصيته المعذبة تبدو مألوفة لنا، ولكنها في الوقت نفسه كانت

---

(١)John .H.Baur, New Art in America.Op. Cit . P. 201-202.

غامضة، فعندما ننظر إلى هذه اللوحة نجد الضغط النفسي ظاهراً في ملابسه وإيحاءاته وتعبيرات وجهة التي تتميز ظاهرياً بالسكون وباطنيا بالتعبير والتوتر المشحون ، وتبدو كدراسة تعبيرية وسيكولوجية، فالداخل يظهر ويتضح من تلقاء نفسه، إنه يعكس نفسه في الشكل الممكن رؤيته، فقد بالغ الفنان في دراسة تفاصيل الملامح للوجه واليد حتى يصل إلى الحالة النفسية التي يحسها مع عدم إغفال الواقع من خلال ملامحه، حيث صور جميع التفاصيل بدقة واقعية مفرطة، كما لو كان يراها بعدسة مكبرة، مثل التفاصيل الدقيقة لثنايا جلد الوجه واليدين، وكذلك المبالغة في حجم الكفين كتعبير عن العمر الطويل وقسوة الزمن عليه.

ش(١٣٤)"إيفان أولبرايت"صورة شخصية " ١٩٣٥
Self Portriat

ومن خلال تلك اللوحات نجد أن الخط واللون والبناء الفني المتعدد العناصر والمفردات تؤكد العالم النفسي المضطرب لهذا الفنان، فالخط واللون القوى المعبر يؤكد مفهوم تصاوير الصورة الشخصية ذات الأبعاد النفسية الواضحة من خلال الخط المعبر واللون القوى والزوايا المنظورية،التي يظهر بها وجه الإنسان المصور في اللوحة؛وبذلك تعتبر الصور الشخصية ذات قيمه تعبيرية إنسانية نفسية واضحة المعالم،حيث تتجه للغوص داخل العالم الداخلي للشخص المصور وإظهار ملامح شخصيته المحددة بصورة مكثفة على سطح اللوحة،فتأتي صوراً شخصية بعيدة عن

الواقع المسطح للشخص المصور ، ولكنها دائما قريبة ومرتبطة بذاته وشخصيته كإنسان ؛مما يعيد لفن التصوير قيمته وتفرده على التصوير الفوتوغرافي الآلي.

كما كان لأولبرايت ميل واضح للتعبير عن موضوع وفكرة الموت، حيث صوره مرتين بأسلوب هوليود، الأولي في عامي ١٩٤٤/٤٣ عندما صور لوحة لفيلم مأخوذ عن عمل للكاتب أوسكار ويلد Oscar Wild.تحت اسم صورة شخصية ل " دورين جراى " The Picture of Dorian Gray، كما ظهر في نص أوسكار ويلد فإن الشخصية التي قام أولبرايت بتصويرها ظهرت وهي كبيرة في السن وشديدة القبح." وقد نظر المشاهدون لتلك اللوحة المليئة بالتفاصيل بجدية شديدة، بسبب المجهود المستمر أثناء التصوير الذي أدى إلى نوع خاص من الاعتناق والتقمص العاطفي الذي استفاد الفنان منه، وبالتالي أحترم المشاهد العمل، وهذا الاحترام تحول إلى نوع من أنواع الإيمان بأن أولبرايت يخبرنا بالحقيقة ويعبر عنها." [١]

أما المرة الثانية فكانت عند تصويره لوحة " إغواء القديس أنطوني لبل إيمي " ١٩٤٥ The Temptation of Saint Anthony For Bell Ami." ومن خلال تلك اللوحات يظهر الإنجاز الحقيقي الأكثر عمقاً للفنان أكثر من مجرد تصويره بعض التأثيرات المسرحية الدرامية الموجودة في تلك اللوحات، فقد أظهر الروح البشرية التي لا تقهر لبطلته، حيث تبدو عينها كما لو أنها تتكلم ، ويظهر ذلك عند تصويره للأشخاص المرهقة، حيث كان الموضوع المفضل لديه هو تراجيدياً الفناء والموت، وعلى الرغم من سيطرة هذا الموضوع عليه، إلا أنه لم يحبطه." [٢]

وإذا كان النقاد قد ألفو أن يرددوا عن أولبرايت أن موضوعه المفضل هو الموت، فبالرغم من ذلك كانت الحياة في نظره كلها قوة مضيئة حتى في حركتها إلى الموت، إن الجمال بالنسبة له كلمة جوفاء لا معنى لها، أما القوة والحيوية فهما ما يسعى إلى التعبير عنهما، وهو يحب أن يغلف فنه إحساساً بالمجهول كلما كان ذلك ممكنا، وأي شيء سواء كان من صنع البشر أو من صنع الطبيعة يمكن أن يكون هو

---

(١)Edward Lucie- Smith. Op. Cit.P.129.

(٢)John .H.Baur, New Art in America.Op. Cit . P. 202.

المجهول الذي يريده الفنان، أن التفكير في أي شيء موجود رائع إلى الحد الذي يجعله يشك في حقيقة وجوده.

وقد كان أولبرايت دائم الإصرار على التصوير من نماذج جالسة أمامه، فهو يرى أن استخدام النموذج يؤدى إلى تعبير أبلغ قوة،(تماما كما لو كان المرء مع من يحب فعلا، فذلك أفضل وأوقع من مجرد أن يحلم بمن يحب)، وبالرغم من ذلك لم يكن أولبرايت أسيراً للشكل التقليدي لنماذجه؛ فهو لا يريدها في أوضاع جامدة أو متعارف عليها بأي حال من الأحوال، ولهذا فهو يعمل على تحريكها والتغيير في أوضاعها ومستوياتها؛ وغرضه من ذلك أن يجعل المتفرج يتحرك ويفكر على النحو الذي يريده له هو، كما يحملهم على تأمل ذلك الواقع؛ ولهذا فأولبرايت يركز اهتمامه بالأخص على خلق تشكيلات دائمة الحركة: فبعض الأشياء تراها تسقط، والأخرى ترتفع والأخرى تدور لولبيا والأخرى تتأرجح يمينا ويساراً، وذلك في نوع من الفوضى المدبرة، ولا يحاول أولبرايت أن يجرى بذلك تجربة جمالية بهيجة، بل هو يريد أن يصطدم المتفرج ويغرسه في القلق والتفكير بأن يلمس الأشياء في حالة من التوتر والصراع الدائمين. (١)

ومع ارتباط أعماله بفكرة الموت والفناء والتشاؤم، أصبحت هذه الأعمال مُدعاة إلى الخوف المرضي من الأماكن المغلقة والضيقة، وهناك بعض لوحات الطبيعة الساكنة التي تصور حالة الرعب والقلق بشكل مطلق، كما في لوحة "المجموعة الشرسة " ش(٩٥).وهي من اللوحات الساكنة الغريبة، وقد علق عليها الناقد الفني مايكل كرويدون قائلا: " إن كل الأشياء التي اختيرت لهذه اللوحة تنتمي إلى أناس كانوا في السجن إلا شيء واحد، وهذا الشيء كان يمتلكه أحد العاملين في مزرعة لتربية الماشية وهذا الشخص كان أيضا في إصلاحية للأحداث سابقاً." (٢)

ولعل من أفضل أعمال أولبرايت لوحة "الباب" ش(١٠٨). وقد كان لها عنوان في البداية وهو" ما كان علي أن أفعله ولم أفعله "، واللوحة تصور باباً مغلقاً مثبتاً عليه

---

(١)نعيم عطية : حصاد الألوان ، مرجع سبق ذكره ، ص١٦٦.

(٢)Edward Lucie- Smith. Op. Cit.P.155.

مدروسة بعناية فائقة، وقد صور الفنان كل زهرة في المجموعة بوجهة نظر مختلفة عن الأخرى، وقد علق أولبرايت على لوحاته ورؤيته قائلا: " إن السبب في استخدامي لأسلوب فني بالغ الدقة ومفرط في التفاصيل، هو رغبتي في ربط وتجميد العناصر المتنافرة ودمجها مع بعضها البعض حتى يكون للوحاتي تأثير وإحساس مركب.فقد رسمت أشياء معروفة جيداً، وقمت بمعالجتها وتصويرها بحيث أجعل المشاهد يعتقد أن هذه هي الطريقة القديمة المألوفة التي يراها بها دائما، ولكنني أجبر المشاهد في الواقع على السير داخل اللوحة ورؤية الأشياء بطريقتي أنا، وبزاوية جديدة ويصبح الأمر في النهاية عملية توفيق بين الزمان والمكان. وأنا أحتاج لهذا الأسلوب الشديد العناية بالتفاصيل لتحقيق التأثير الذي أطلبه، ولم أستخدم مساحات كبيرة سواء في اللون أو الفراغ لكي أنفذ عليها أسلوبي، ولكنني كنت أحاول أن أوضح تفاعل الاتجاهات والنزاعات والصراعات حتى في أصغر الأشياء والعلاقات، وهذا يشبه السير لمدة يوم كامل ناظراً ومختبراً ثم مبلوراً كل ما تحس به وتراه في لوحة واحدة بسيطة..ومألوفه بما يكفي لكي يتعرف عليها كل شخص." (١)

لا يهتم أولبرايت بعمل مسودات مبدئية(دراسات) لأعماله قبل تصويرها، ولكنه يستغرق وقت طويل في تجهيز التكوين المراد تصويره، وهو يفعل ذلك بأشياء حقيقة يحضرها إلى مرسمه ويضعها على منصة متحركة، وفي الأعداد للوحته " حجرة فقيرة " ١٩٤٢ ش(١٣٥) Poor Room.أحضر إلى مرسمه كل المقومات الواقعية التي تتكون منها اللوحة: عش طائر ومصباح قديم وآنية وستائر ممزقة، زجاج شباك مكسور، قوالب الطوب، جزء من شجرة يابسة..، ثم بعد ذلك يعد تخطيطا محكما على الورق لما ستكون عليه اللوحة، ومن الطبيعي أن تدخل تعديلات كلما مضت اللوحة نحو التمام، ولكن التخطيط الرئيسي يظل حاكما اللوحة،ثم بعد ذلك يرسم على القماش التكوين بواسطة الفحم، والجزء الذي ينتهي منه لا يعود إليه، بل يمضي إلى أجزاء أخرى من اللوحة، فأولبرايت يعترف بأن التصور الأول يكمن في عقل المصور، ويجب عليه أن يرسم كما في ذهنه، ولا يترك ما وضعه في القماش اكتفاء بما جاء عليه، ولذلك نراه قد أدخل ضمن عناصر اللوحة يد بشرية، حيث أراد أن

(1)Edward Lucie- Smith. Op. Cit.P.154.

يكون بلوحته جزء من الجسم الإنساني حتى لا تكون اللوحة صامته وخاليه من الحس البشرى، فالحجرة إنما هي من صنع الإنسان، واليد أدرجت لإضافة الحياة إلى كل تلك الجمادات التي تضمنتها اللوحة، ولإضافة معنى جديد، فالكثير من الكائنات التي يصورها أولبرايت لا تبدو في تمامها، لكن كل رؤيا بصرية في النهاية هي رؤيا جزئية. [١] .



ش(١٣٥)إيفان أولبرايت"حجرة فقيرة" ١٩٤٢
Poor Room

ومن هذا يتضح أن عالم أولبرايت هو الذي نراه عندما تكون العين شبه مغلقة، فهو عالم هادئ وجاف ، جامد ومهجور ، به صور عقلية ترتفع عن الإحساس بالزمان والمكان اللذان نعرفهما ، ويتضمن نوع من السحر والغموض واللانهائية ؛ التي تحمل معها إبهاماً يدعوا للتفكير في ما قد يجري هناك .

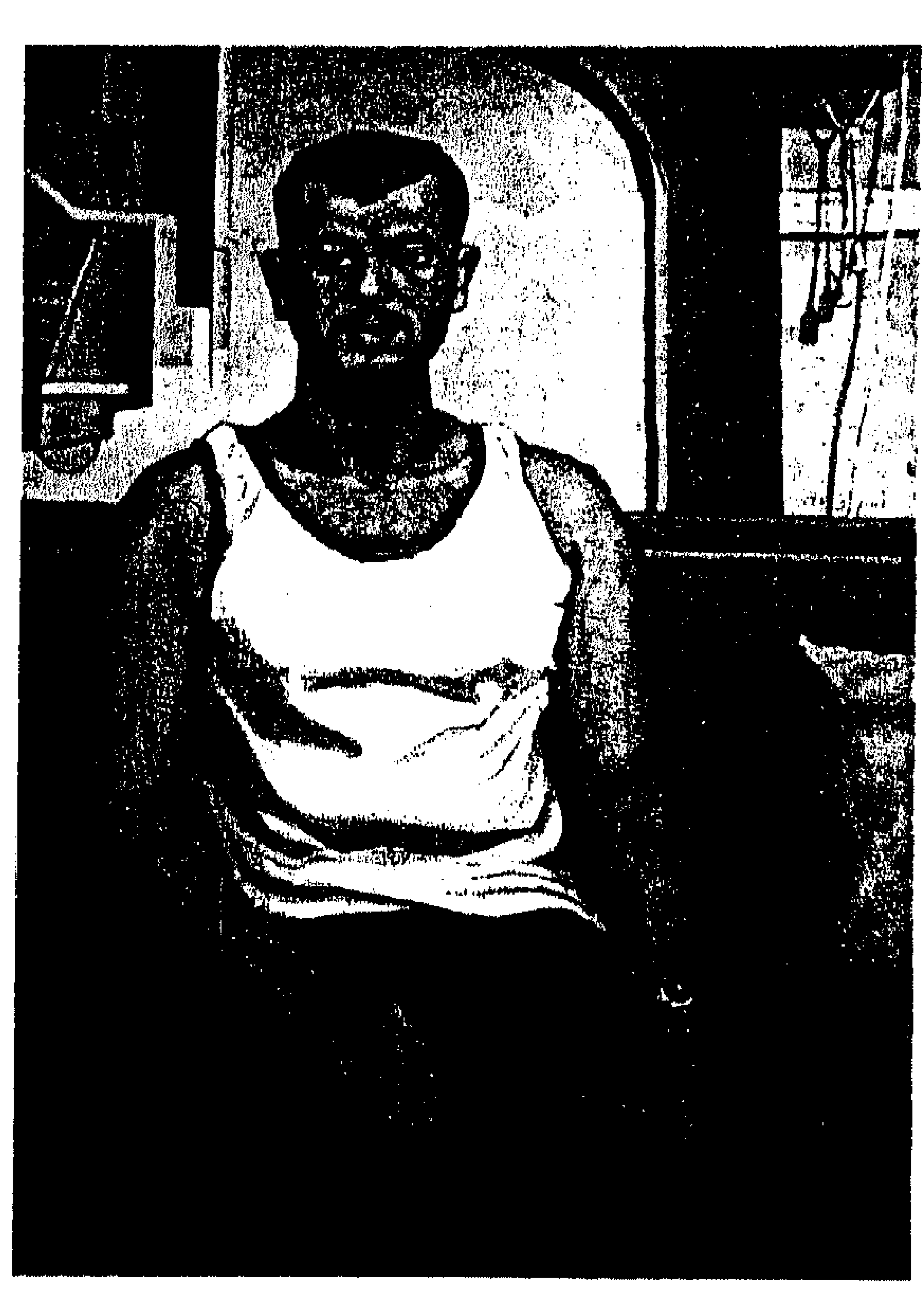
---

(١)نعيم عطية : المرجع السابق ذكره ، ص١٦٨.

تجربــة الباحــث

تجربة الباحث :

سعى الباحث منذ تخرجه لإيجاد شخصية فنية مميزة له ، وخلال ذلك السعي وازن بين متطلبات التعاليم الأكاديمية التي ينطلق منها مستنداً على قدراته الفنية والتكنيكية والمهارات الأساسية التي اكتسبها ، وبين نزوعه نحو التخلص التدريجي أو التمرد على ما تعلمه ، باعتباره قيداً يعوق رغبته في التعبير عن مشاعره وأفكاره بحرية ، وفي تلك الفترة المبكرة تكون الأعمال لم تزل في مرحلة التشكيل والنضج ، وغير واضحة الشخصية الفنية رؤية وأسلوباً ؛ لكنها تمثل الإرهاصات الأولي والميل نحو معالجة المواضيع المحببة إلى نفسه – مثل الطبيعة الصامتة والبورتريه والمناظر الطبيعية – في عدة مراحل متتابعة من التجربة والممارسة باستخدام خامات متنوعة ، تتناسب والموضوعات التي اهتم بتصويرها .



ش (١٣٦) من أعمال الباحث "استراحة" ١٩٩٩

وقد تركزت الموضوعات التي تناولها الباحث في أعماله الأولي حول معاناة الإنسان داخل مجتمعه ، وتلك الأعمال تمثل الانطلاقة الأولي بحثاً عن الذات ، حيث بدا الباحث يدرك بعين بصيرته اللحظة التي يستوجب فيها التعبير عن الإنسان ، بكل ما تنطوي عليه من جهد وقلق كما في ش(١٣٦)وبرغم وضع المواجهة في هذا العمل، إلا أنها تحمل ما يوحي باليقظة الساكنة في انتظاره وترقبه لشئ مجهول ، وهذه اللوحة هي

عرض وتصور للبشر ،وهي في الغالب عبارة عن بورتريه مقنع ومستتر، حيث ينتمي المشهد المصور إلى دنيا الحياة اليومية التي تتصف بالعادية ؛ لكنها تتحول من حين لآخر إلى لحظة انتقالية تعمل على تجميد مسار أو مجرى الحركة إلى حده الأقصى ، والنهوض به إلى درجة الضخامة (التي تتصف بها النصب التذكارية) ، وتتكشف بساطة أو سذاجة ظاهرة من خلال هذا النمط من التغريب ، وذلك كلعبة واعية مدركة لمستويات مختلفة من الواقعية ، إن المحتوى الحقيقي للصورة لا يتحقق من خلال إعادة أي نقل للحقيقة الوهمية ؛ إنما من خلال الاستغناء عن وساطتها .

فالباحث يري أن فن التصوير يدور – في أوسع معانيه –حول معرفة الحقيقة، ليس فقط الحقيقة الخارجية المرئية ، وإنما أيضاً تلك التي تكمن في الداخل ولا يمكن رؤيتها ، إن مقياس الطبيعة هو الصحة الظاهرية ، أما مقياس الواقعية فهو الحقيقة أو الصدق الداخلي،إن الواقعية هي الرؤية والتعبير عن التناقضات والتضاربات الموجودة في التركيب الاجتماعي في فترة ما من الفترات،وذلك بهدف التغلب عليها وإزالتها.

ولهذا يرى الباحث أنه من الصعب تصوير منظر طبيعي بالطريقة الطبيعية الجميلة التي يبدو عليها فعلاً ، أو تجد شكلا للعواطف الإنسانية عند مواجهتها بهذا الجمال الطبيعي ، ولكن الباحث حاول اقتناص ذلك بواسطة ضوء الشمس ، وبذلك استطاع ترجمة الضوء إلى صورة ، وإذا كان المنظر الطبيعي قد ضاع في المدينة ، فإن صورة أو ذكرى يمكن أن تحفظ حلم الطبيعة ، بهذه الطريقة تمثل المدينة مرآة لسكانها ، يختبر شخص نفسه داخل المدينة ويقيس نفسه مقابلها ، هذه القوة المنطلقة والحيوية والإبداع – إنها تخلق أيضا توازن بين الطبيعة الإنسانية والسطحية – إن الفن الذي ينتج من هذا الموقف ليس رؤيوى أو مشغول بالنهائية أو تميز بالانفصال ، بل هو إنساني بشدة .

كما صور الباحث موضوعات أخرى متباينة أهمها تصوير الزهور والطبيعة الصامتة في لوحات عديدة اهتمت بالتفاصيل كما في ش (١٣٧) و (١٣٨) و (١٣٩)، وتلك الأعمال تشير لمحاولة الباحث التغلب على العزلة خلال حواره مع الأشياء التي يرسمها ،إن تلك الأعمال يمكن رؤيتها ككل ، كقصيدة يتجسم أبطالها ليس في

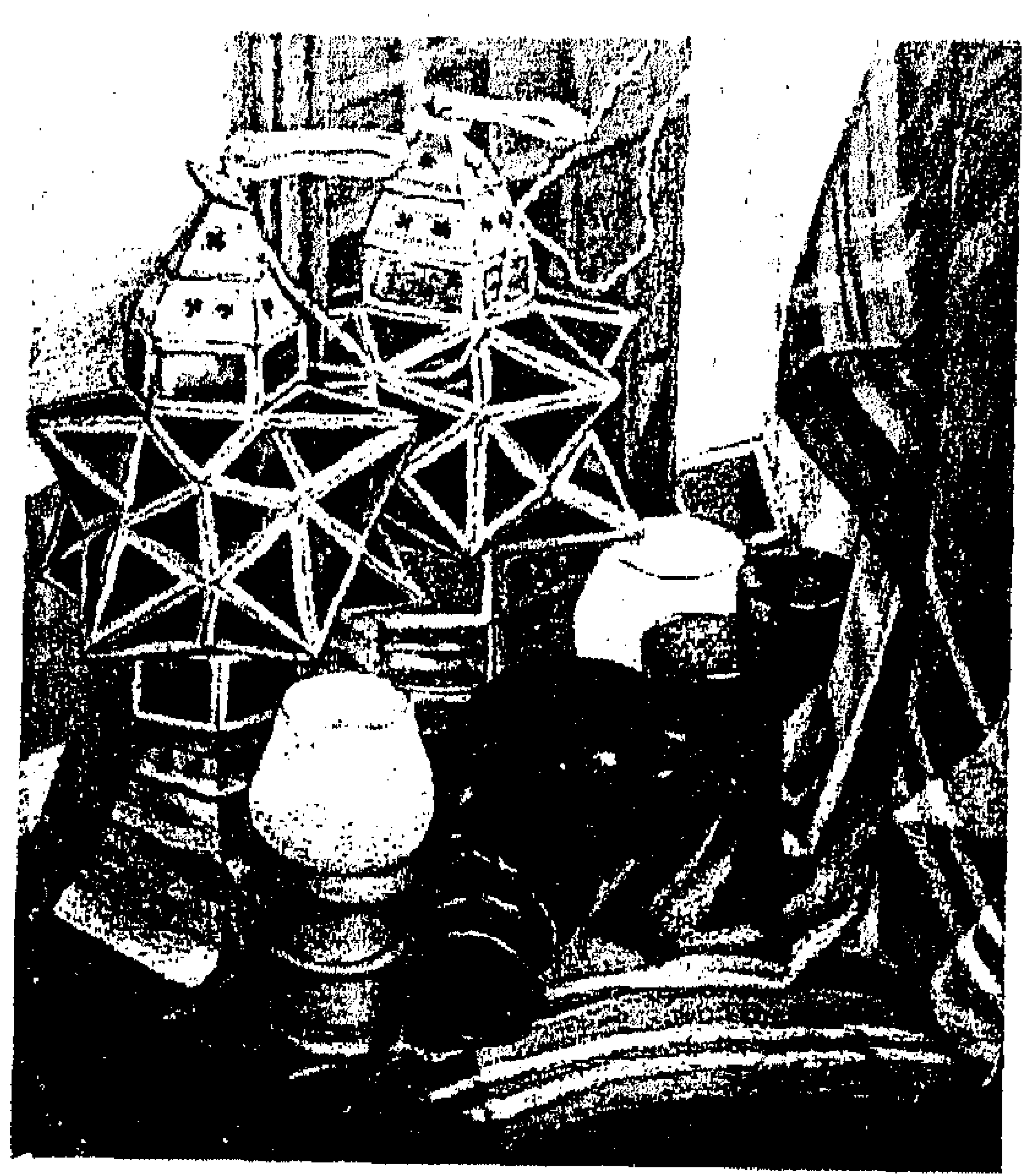
الإنسان؛بل في أهم أدواته اليومية- الذي كان يوما ما يستعملها- التي هي ربما أكثر تناسباً من صـــورة مخترعيهم لتقدم المعاناة الإنسانية.



ش (١٣٧) من أعمال الباحث
"تكوين دوار الشمس" ٢٠٠٠

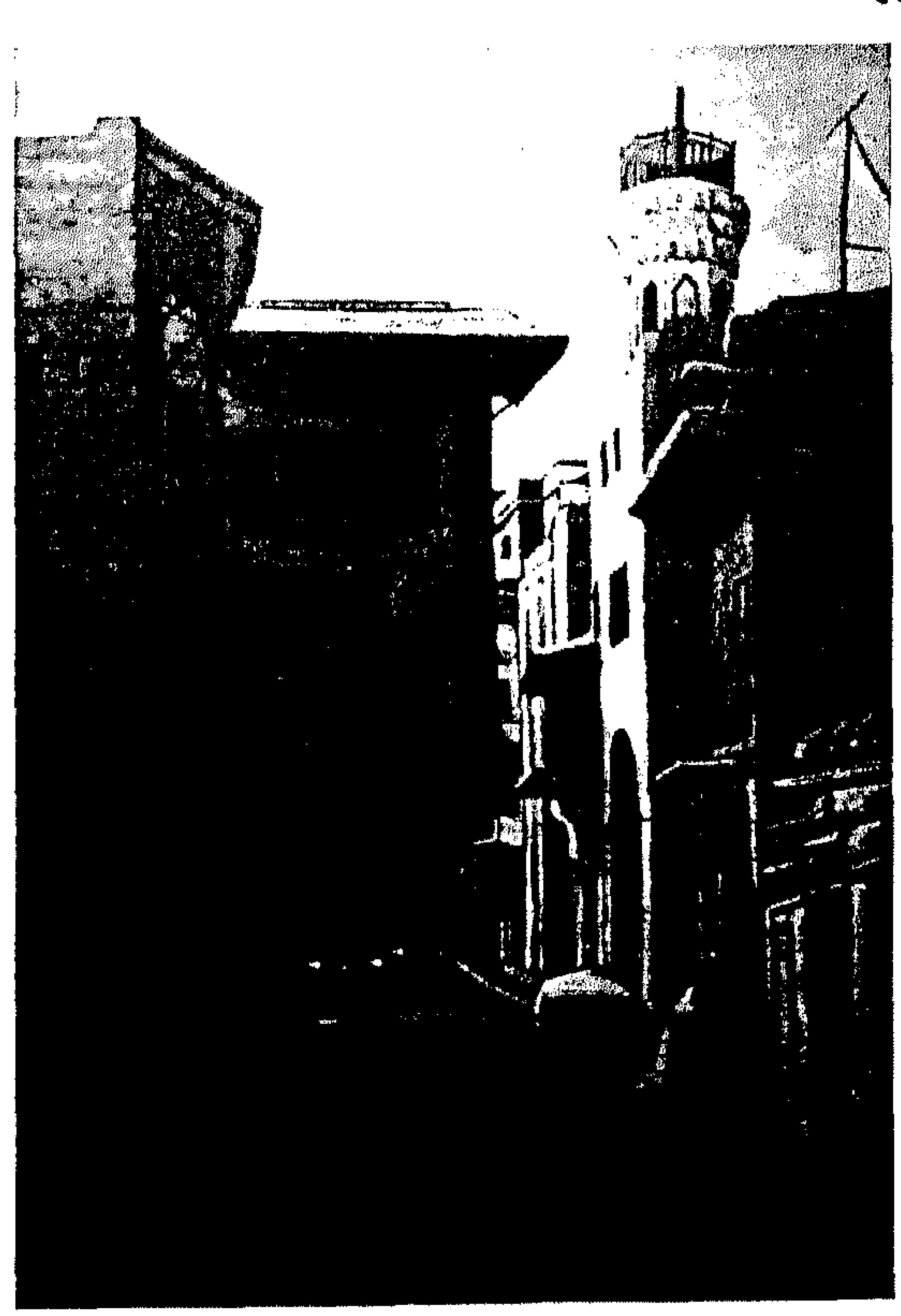


ش (١٣٨) من أعمال الباحث
"فخار- طبيعة صامتة " ٢٠٠٣



ش (١٣٩) من أعمال الباحث
"طبيعة صامتة رمضانية" ٢٠٠٤

ثم تركزت تجربة الباحث بعد ذلك في العودة إلى التراث متمثلا في أعماله الأخيرة حول المنظر الطبيعي للقاهرة القديمة (منطقتي القلعة والحسين) ، في عدة مراحل متتابعة من التجربة والممارسة باستخدامه خامات متنوعة تتناسب مع ذلك الموضوع ، وهي لوحات قام الباحث بتصويرها مباشرة من الطبيعة ، حيث يتفاعل مع خصائص المكان والإضاءات الطبيعية المتغيرة ، ويتمثل فيها التجسد الذي تستحضره اللوحة من أغوار الزمن ، وتتعقب تفاصيله الباقية العريقة وآثار التحولات التي طرأت عليه ، أو التي اكتسبتها هذه الأماكن في الحقيقة من قدمها كما في ش (١٤٠) ، ومن تمثيلها لعبقرية وعظمة التشييد وروعة الفن المعماري الإسلامي ، وتألق جلال العقيدة الذي كان وما يزال صفة باقية لمصر وشعبها .

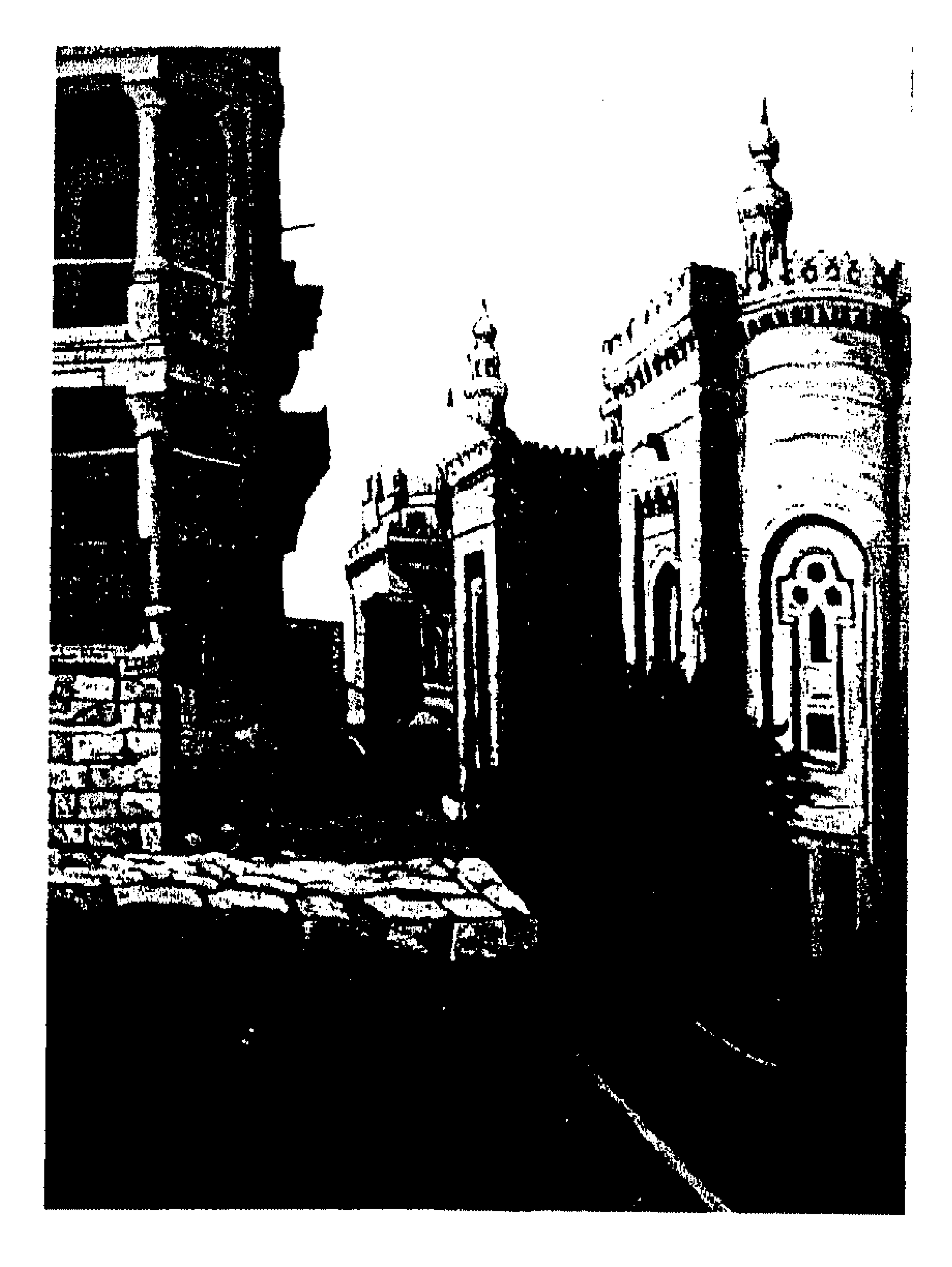


ش (١٤٠) من أعمال الباحث
"منظر بشارع الجمالية I " ٢٠٠٣

حيث كانت مناظر القاهرة الفاطمية القديمة كما في ش(١٤١،١٤٢،١٤٣،١٤٤) مصدر إعجاب لي ، لأن موضوعاتها وتكويناتها المتنوعة والأشكال الموجودة داخلها، والضوء الوافر الساطع والتضاد القائم بين الظل والنور والمساحات الفراغية ، وكثافات اللون بين العتمة والشفافية، وحالة السكون والغموض التي تحيط بتلك الأماكن، وصلابة الأشكال وضآلة الإنسان – إن وجد – ورصانة التكوينات وغيرها من قيم التشكيل والبناء ، جعلني ارتبط وجدانيا بذلك العالم الخاص الذي يلفه الغموض تارة والسحر والسكون تارة أخرى ، بل أهيم فيه بخيالي وكأني جزء من نسيج ذلك العالم المسرحي المحدود .



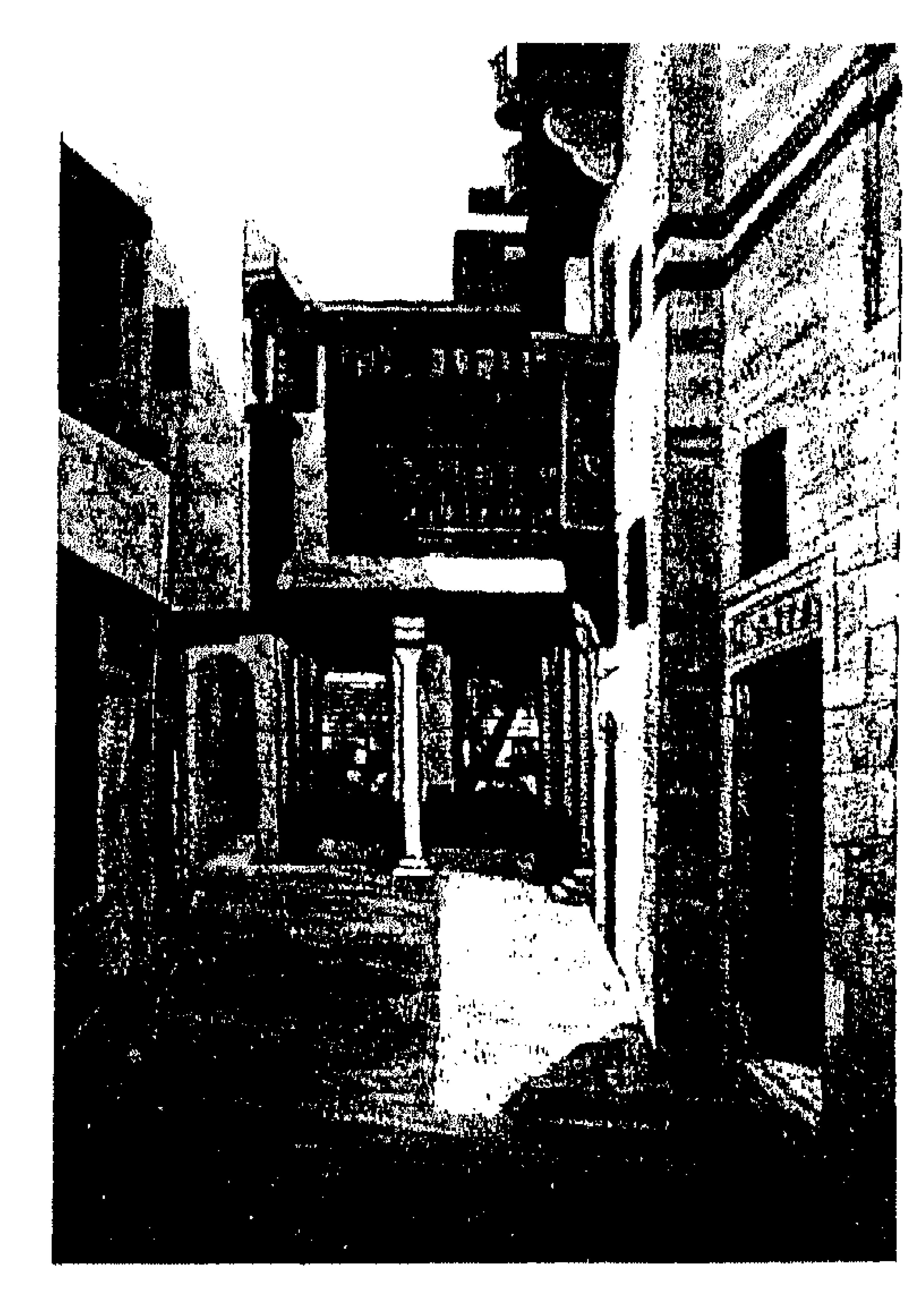
ش (١٤١)
من أعمال الباحث
"قصر بشتاك – شارع المعز"
١٩٩٧



ش (١٤٢)
من أعمال الباحث
"جامعي السلطان حسن
والرفاعي بالقلعة" ٢٠٠٣



ش (١٤٣)
من أعمال الباحث
"بيت السحيمي I "
٢٠٠٥



ش (١٤٤)
من أعمال الباحث
"بيت السحيمي II "
٢٠٠٥

وكان لاهتمام الباحث بتصوير تلك المناظر وأماكنهـا الزائلـة لـذاتها ، أن صورها بلا وجود للبشر حولها أو قريب منها عن قصد ، وهو ما جعله يصور عالما هادئا وصوراً خالية من المارة ، ومناظر تأخذ فيها المباني أهمية أكبر من قاطنيهـا ، كما يحاول الباحث أن يغمس المكان الواقعي الذي يقدم على تصـويره فـي أعماقـه الداخلية ، حتى يخرج المنظر لا واقعاً صرفاً ؛ بل واقعاً انطبعت عليه سمات روحانية تجعله يقترب من الواقعية السحرية . كما في (١٤٥-١٤٦-١٤٧) ومثل تلك الأمـاكن الساكنة التي يغلفها السكون والسحر والغموض ،والتي تتكرر كثيرا في أعمال الباحث، تشعرنا بالحنين نحوها ورغبة في الملاذ إليها هرباً من ضوضاء وزحام المدينة ، وما تسببه من ضغط نفسي وعصبي ، وتعتمد هذه اللوحـات وبخاصـة ش(١٤٥) علـى التركيب المعماري للأثر بما فيه من شبابيك ومشربيات من الخشب الخرط والتي تعمل على تجدد ومرور الهواء من خلالها ، كما صور الباحث في هـذا المنظـر الأروقـة والبواكي والأعمدة المتكـررة لإضـفاء شـعوراً باللانهائيـة والخلود . وقد استوعب الباحث تلـك الأشـكال المعماريـة باعتبارها رمز للزمن . كمـا يؤكد الظل والنور فـي هـذا العمل الدور التشكيلي الواضح . كذلك يؤدي اللون وانسجامه الدور الأساسي لإظهار القيمـة التشكيلية لهذا العمـل ، وهـو سيطرة مفهوم تأثير الزمن في المكان والإحسـاس الشـمولي بالحاضر ، الذي يجعل إيقـاع الحياة بطيئا في تلك الأماكن ، فيبدو لبرهة – كما فـي بـاقي



ش (١٤٥) من أعمال الباحث "وكالة بازرعة I" ٢٠٠٥

مناظر الباحث – أن الزمن قد توقف ، وجمدت أي حركة من الحركات ، فهذه اللوحات يشع منها سكون عميق ورهيب . حيث أن هذه المناظر تصور عالم الجدران المصمتة الذي يقوم على تفاعلات الظل والنور وتناقضهما الظاهري ، وكيفية الربط الثنائي بينهما ، مولداً حالة من التصادم أو التعارض أو التوافق تحدث بدورها إيقاعاً موسيقياً متبايناً وإيحاءاً دراميا مثيراً .



ش (١٤٧) من أعمال الباحث "السلم –منظر داخلي" ٢٠٠٥



ش (١٤٦) من أعمال الباحث "وكالة بازرعة II" ٢٠٠٥

كما يحاول الباحث في هذه المناظر التقاط حدود الضوء والظل والألوان المتغيرة نتيجة تأثير تضاد الشمس والظل الكثيف الذي تولده الأبنية المعمارية الضخمة،بل وكذلك الهواء الساخن الذي يلف الأشياء ،ويغير ألوانها وأشكالها،ويحاول الباحث إظهار هذا الجو المرتجف الملتهب بواسطة الألوان الدافئة والإضاءات القوية.

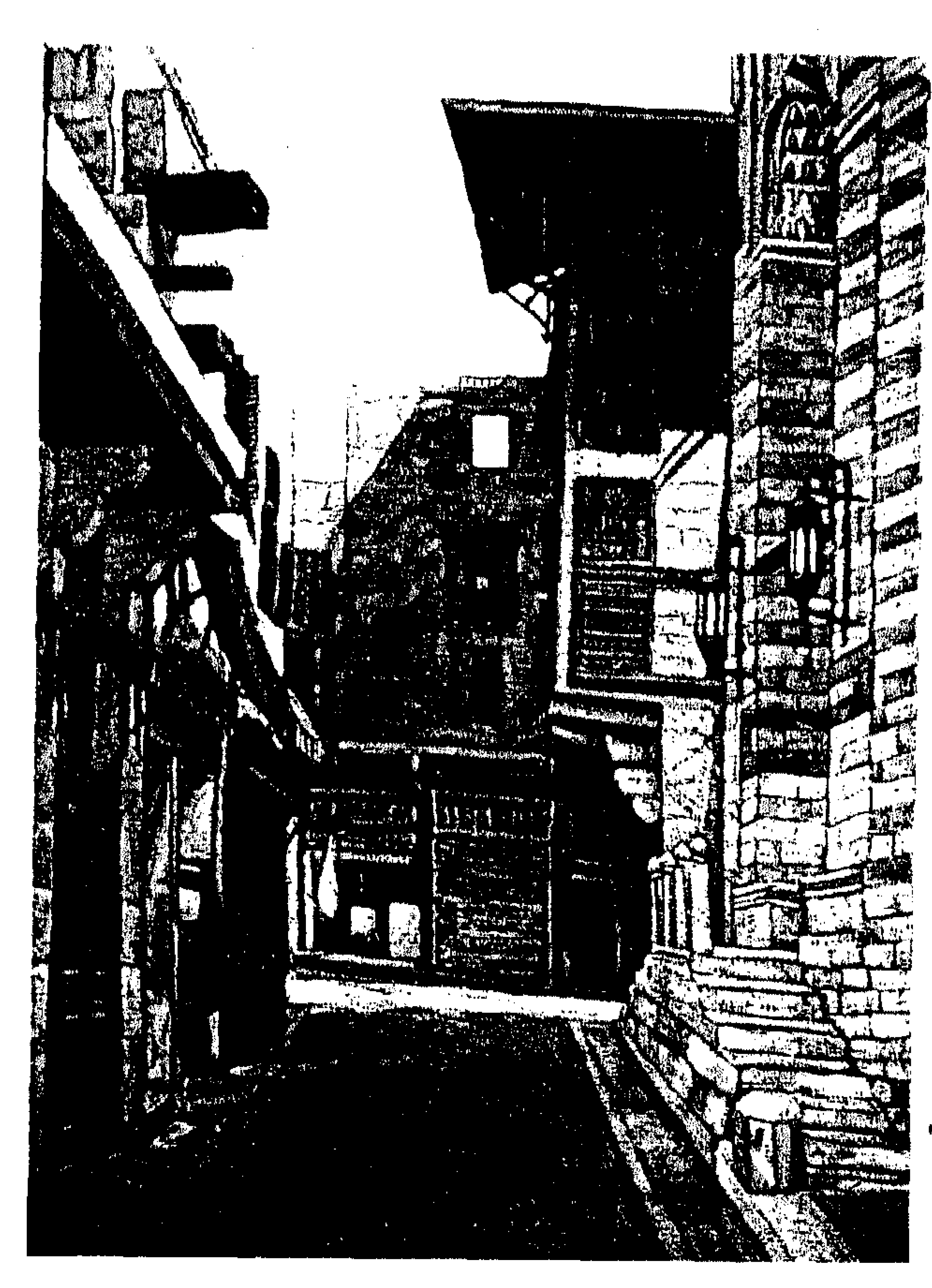
وقد تضمنت هذه المناظر رؤية جديدة للتراث ، توازي اهتمام فناني الميتافيزيقا والواقعية السحرية بتراثهم المعماري الأثري ، وبخاصة كما في أعمال دي

كيريكو ، وجورج شرميف ش (٢٢-٥٠) فقد حاول الباحث من خلال ملاحظاته ومشاهداته للقاهرة القديمة وللبيئة الشعبية المحيطة بها ، أن يتمكن من التقاط بنية العالم الروحي عبر لوحاته من خلال الجمع بين القديم والحديث ، بين المنازل الشعبية القديمة وكذلك الحديثة ، وبين المساجد والأضرحة كما في ش (١٤٨-١٤٩-١٥٠) حيث أن الحس النفسي في هذه اللوحات هادئ وغامض يوحي برهبة المكان وقدسيته وسكونه .



ش (١٤٨) من أعمال الباحث

"منظر بمنطقة الجمالية II" ٢٠٠٥



ش (١٤٩)
من أعمال الباحث
"منظر بمنطقة الجمالية III"
٢٠٠٥



ش (١٥٠)
من أعمال الباحث
"منظر من منطقة القلعة "
٢٠٠٣

وفي مجموعة المناظر التي صورها الباحث من داخل حارة الدرب الأصفر كما في ش(١٥١-١٥٢-١٥٣) يمكن أن نتجول في شوارع القاهرة القديمة وأزقتها العتيقة الضيقة الملتوية والممتدة نحو العمق ، ومن خلال جدرانها الرطبة بإيقاع مشربياتها المتناغم عليها ، وقد أسدل عليها الغموض غلالة بنية/رمادية رطبة ، وتكاد الألوان تختفي وراء ستار الزمن ، وتتألق فيها لمسات إضاءة متوهجة ، نور قوى يقتحم المناخ الناعس فيفيقه ، ويبعث فيه ومضة سحرية تهتز لها خلجات اللوحات الغارقة في سكونها البني العتيق ، فالباحث ينظر إلى مناظره بعين نصف مغلقة ، وقاهرته ليس قاهرة الضجيج والشوارع الواسعة المزدحمة ؛ بل الأسطورة التي يفوح منها عبق التاريخ وإصداء مملوكية فاطمية تأتي من بعيد .



ش (١٥١) من أعمال الباحث
"حارة الدرب الأصفرI" ٢٠٠٥



ش (١٥٢) من أعمال الباحث
"حارة الدرب الأصفرII" ٢٠٠٥



ش (١٥٣) من أعمال الباحث
"حارة الدرب الأصفر III" ٢٠٠٥

وقد جذبت الباحث حيوية هذه المناطق الشعبية التي غمرتها أشعة الشمس القوية ، حيث يؤدي الضوء دوراً كبيراً ، ويساعد على إضفاء جو مشبع بالطمأنينة واستمرارية الحياة ، كما تعكس هذه المباني – التي تقاوم الزمن – أشعة الشمس بألوانها الذهبية ودرجات ألوان الأصفر والاوكر والبني والزيتي ، وهي كلها ألوان تتصف بالحرارة ، حرارة الشمس المقدسة قديما ، ولقد بقيت القداسة في شكلها الجديد متمثلة في نفحة الفن الذي يتألف من صراع الضوء واللون وظلالهما بالطبع ، كما في ش(١٤٠-١٤٥-١٤٩).

ولهذا يسعى الباحث من خلال تجربته الفنية إلى تحقيق وتأكيد قيم جمالية تقوم أساساً على التضاد الشديد بين الضوء والظل ، وتجريدية المساحات والفراغات – وإكسابها روحا وحيوية عن طريق الظل والنور – وخلوها من أي تفاصيل زائدة ، وما ينتج عن تلك العناصر الفنية من تجاذب وتنافر وتمدد وانبساط واقتراب وارتداد ؛ لخلق إيقاع بصري ذي طابع مسرحي ودرامي ، فضلاً عن غياب العنصر الإنساني بين تلك الأماكن الساكنة/المهجورة ، وكذلك جعل الباحث السماء في مناظره خالية من السحب وهادئة ؛ لتؤكد حالة السكون التي تعم أعماله .

كما يركز الباحث – بجانب القيم الجمالية داخل العمل الفني – على المنظور الهندسي ، لما له من دور أساسي في الإيحاء بالعمق داخل اللوحة ، والعمل على تأكيد ذلك بالمنظور اللوني كما في ش (١٥١-١٥٢) ، حيث يؤدي كلا منهما دوراً أساسياً في الإيحاء بالأبعاد والمستويات اللونية المتعددة تبعا لدرجة قربها أو بعدها عن العين .

والمنظور بالنسبة للباحث هو التقنية التي تدعم الشكل ، ويساعده في تشكيل العمل الفني ، فالشكل لا يوجد في المكان ؛ بل هو المكان عينه . وفي ش (١٤٢) قام الباحث بتصوير المنظر من خلال ثلاث مناظير متنوعة ، فالجزء السفلي من المنظر تحت مستوى النظر ، ومنتصف المنظر – وهو المكان الذي يصور منه الباحث – في مستوى النظر ، أما الجزء العلوي للمنظر فهو فوق مستوى النظر ، وبذلك جمع الباحث في هذا المنظر بين ثلاث مستويات للرؤية والمنظور .

وبالرغم من أن الباحث يحاول من خلال أعماله أن يصل إلى أسلوب مختصر في التعبير عن الجو العام لهذه الأماكن ؛ إلا أنه قد التزم بالطبيعة التزاماً حميماً ، لا يتجاهل أياً من تفاصيلها ، ولا يلجأ إلى التلخيص أو التسطح ؛ وإنما واقعية تقبل الشحنات النفسية والعاطفية ، بالإضافة إلى كل عناصر التكوين والتشكيل والبناء الفني في محاورة لتقديم الواقع بكل كثافته اللونية والشعورية . فقد اهتم الباحث بتسجيل بعض لتفاصيل المهمة التي تتمتع بها هذه المناظر ، فالأجزاء الخشبية التي تبرز من البيوت القديمة كما في ش (١٤٨-١٤٩) تعطي انطباعا بوجود وحدة تركيبية في المنظر ، وتجذب الباحث لتسجيل أدق التفاصيل المعمارية وعناصر الزخرفة وبناء طوب الجدران– التي أثرت عليها الرطوبة وعوامل التعرية– لا تجعل المنظر الطبيعي جافاً؛بل تكسبه غموض المدينة القديمة بشبكة من الشوارع والأزقة الضيقة بمشربياتها المتدلية فوق الشارع،والمستندة على كوابل حجرية أو خشبية كما في ش(١٥١-١٥٢-١٥٣).ولإشاعة جو من الحيوية والحياة في هذه المناظر يدخل الباحث في بعضها أجزاء من الحدائق والأشجار والنبات كما في ش(١٤٣-١٤٤-١٥١).

التقنية والتنفيذ :

قام الباحث باستخدام طريقة عمل وتكنيك مميزاً له ، واستطاع من خلالهما استخدام الوسائل الموجودة والمتاحة لديه ، لتوصله لإمكانيات تعبيرية متجددة دائماً وأكثر دقة فيما يتعلق بأفكاره التصويرية . ففي مناظره الأخيرة قام الباحث بعمل رسوماته الأولية باستخدام ألوان الباستيل الشمعية Oil Pastels – أو يقوم بوضع درجات ألوان زيتية تحضيرية شفافة فوق سطح اللوحة الأبيض الأساسي ، ثم يقوم بعد ذلك بتغطيته بطبقة رسومية كثيفة ، ثم يقوم بعد أن تجف اللوحة بإعادة تحضير ألوانها

بواسطة الألوان الشمعية – وذلك حتى يستطيع اقتناص الظل والنور ودرجات الألـــوان بسرعة ، ثم يضيف في النهاية باقي اللمسات النهائية المتنوعة ؛ مما يزيد مـــن قـــوة سطوع الألوان . وقد ساعدته تلك الطريقة في السيطرة على اللوحة ، وعلـــى ســـرعة تنفيذ الأعمال وبخاصة لوحات المناظر ذات الأحجام الكبيرة .

وفي لوحات أخرى يتغاضى الباحث عن الرسم التحتي بـــالألوان الشـــمعية ، ويتجاهله عن طريق لون سائل باستخدام الفرشاة والتربنتينة ؛ وتتيح له هذه الطريقـــة تصحيح بعض الأجزاء فوق اللوحة المرسومة قبـــل ذلـــك ، بهـــدف إجـــراء بعـــض التعديلات عليها ، أو كشطها وإزالتها بهدف إعادة رسمها من جديد . كمـــا أن الشـــدة والقوة التي تسير بها مجريات العمل تتضح بشكل مؤثر فيما تبقي من أثـــار العمـــل ، مثل تناثر الألوان وأثار الخدوش والكشوط باستخدام سكين الرســـم ، التـــي يحـــرص الباحث باستمرار على استخدامها لتعديل عملية الرسم في بعض الأحيان ، أو لوضـــع الألوان في أحيان أخرى .

كما تبدأ عملية الرسم والتحضير في أعماله الأولي بالفرشاة مباشرة ، بواسطة طبقات متداخلة فيما بينها تتسم بالتداخل والامتداد ، وتعمل عملية الرسم – باستمرار– على تصحيح نفسها ، ويقوم الباحث خلالها بإنشاء اللوحة المنتهية من الأعمـــاق نحـــو السطح (من الداخل للخارج) . وبالتوازي مع الرسم التحتي ، يأتي بعده مباشرة مرحلة وضع الألوان المتنوعة حسب التكوين والجو العام للوحة . ومن خلال تلك المرحلة يتم تحقيق كلاً من المطلبين بصورة كاملة داخل بعضهما البعض ، وذلك لأن التجســـيمية المنشودة والعمق والمنظور المكاني لا يتم التوصل إليهما بشكل أولي خـــلال مرحلـــة الرسم فقط ؛ إنما يتم التوصل إليهما بشكل أكبر منذ البداية ، من خلال البنيـــة اللونيـــة السطحية ومن خلال التباينات بين الفاتح والغامق .

ومن خلال عملية الرسم تنشأ – عبر اللون – أشكال جديدة تلقائية وعفويـــة ، تقوم أحياناً بالتغطية على الأشكال الأصلية ، وتغييرها بشكل مطابق وملائم ، وتتجاور المساحات اللونية في مواجهة لبعضها البعض ، كما أن الرسم التحتي بـــاللون الأزرق أو البني ، بالإضافة إلي التأسيس الأبيض – لسطح اللوحة – الواقع تحته يقـــوم ببنـــاء الخطوط المحيطية ، ومن خلال ذلك يقوم كذلك بخلق الأشكال . كما يقوم الباحث مرة

أخرى بإعادة التأكيد على الرسم النهائي للأشكال الموجودة بلون غامق ، ومن خلال تأكيده وإبرازه – حينما يكون ذلك الأمر ضروريا – للرسم الداخلي ، وإحداثه لمستوى إضافي في التركيب الطبقي العميق من الإنشاء ، ويقوم الباحث أيضا – مرة ثانية – بالتغيير وضبط للتصميم الشكلي في مجهود ختامي بلمسات نهائية .

ولقد أحب الباحث هذا الأسلوب في التنفيذ ، وبصفة خاصة في لوحات المناظر الطبيعية ، وكذلك لوحات الطبيعة الصامتة والأشخاص ، ويتضح ذلك على سبيل المثال من خلال التوفيق والجمع بين التجسيم لأحد الأشخاص وبين الخلفية المرسومة ، وبين خط أفقي وما بين السماء ، أو بين الشكل الداخلي لأحد مفردات الطبيعة الصامتة وبين الخلفية لأحد الجدران الملونة بلون محايد ، كل هذا بأسلوب بنائي تصحيحي متماسك في شكله النهائي .

ومن الطبيعي أن يكون اللون هاماً وضرورياً بالنسبة للباحث ، وأن يكون تعبيراً فريداً ورائعاً عن طيف ما غير مدرك للخلود ، كما أن الباحث يحتاج إليه أيضا من أجل توسيع مساحة اللوحة ، ومن أجل تنفيذ الموضوعات التصويرية بشكل أكثر عمقاً ؛ ولكنه – من حيث الترتيب – يأتي بعد الضوء ، وبصفة خاصة بعد المعالجة الشكلية . إن أي غلبة أو تفوق ما للعنصر الملون على حساب التناول الشكلي والمكاني ربما كان هو البداية نحو معالجة ثنائية للمكان في رقعة أو مساحة اللوحة ، ومن هنا فإنها تزداد اقتراباً من الصنعة الفنية . إن من الضروري استخدام الدرجات اللونية المتنوعة وذلك لأن كلا منهما سوف يعمل على إظهار وبيان الآخر .

ويتصف اللون – الذي يتم مزجه وخلطه فوق باليته الألوان في معظم اللوحات – بالغلاظة والسمك من خلال اللمسات القصيرة والقوية للفرشاة ، والتي كانت تتسم أحياناً بما يشبه البروز ، ويتم وضع اللون في طبقات بجانب وفوق بعضها البعض ، كما أن البنية السطحية الناشئة عن ذلك لا تعكس فقط قوة وشدة مسار عملية الرسم ، بل أنها تعمل أيضاً على إبراز الأشكال المصورة ، وكذلك التفاصيل بما يقترب من التجسيم ، ويأتي الإبراز (التشكيل) الملون للأجسام والأشياء من طبقات عديدة فوق بعضها البعض من الغامق إلى الفاتح ، وعلى الرغم من التلوين السميك الذي يغطي سطح اللوحة ، فإن الأرضية الغامقة على مستوى أعمق – من اللمسات

الأخيرة – تكون ظاهرة في كل مكان من بين خطوط الفرشاة ، وبذلك فإنهـا تحـدث تأثيراً أو ملمساً يتسم بالأهمية ، خاصة كما في لوحات المناظر الخاصة بالباحث .

وفي بعض الأعمال تقل البنية السطحية اللافتة للنظر بملامسها وسمكها أمـا تلوين لا يزال يتصف دائما بالكثافة والتغطية ، ولكنه مؤسس بشكل أكثر رقة . وقـد نشأ الإبراز والتأثير المكاني العميق وتأسس فقط من خلال مؤثرات الفاتح والغـامق ، ومن خلال تباين الألوان ، ومن أجل الوصول إلى هذا التأثير،قام الباحث بشكل ظاهر باستخدام فرشاة صغيرة نسبياً تتصف نوعاً ما بالليونة،ويقوم عـن طريقهـا بوضـع لمسات اللون السميكة،وبصفة خاصة في الأجزاء المشرقة والفاتحة.كما في ش(١٥١).

إن هذه الملامس والمؤثرات السطحية لا تستقل بذاتها أبداً كشكل ديكـوري ، وإنما تؤدي دائما وظيفة تشكيلية هامة ، يحاول الباحث دائما تطويرهـا فـي أشـكال متنوعة ، ففي بعض اللوحات كما في ش(١٤١) يقوم الباحث بتغطية سطح اللوحة ذو الأساس الأبيض بطبقة شفافة متنوعة بلون التحضير ، تتصف بأنهـا سـائلة وشـفافة بحيث يظهر لون القماش في بعض الأجزاء ، يؤكد لون التحضـير قـوة السـطوع ، وبناءاً على هذه التأثيرات ، يقوم الباحث – بعد الرسم – بإبراز تركيب اللوحة حيثمـا تنشأ المؤثرات الأكثر تنوعاً واختلافاً ، ويقوم الباحث بوضع اللون بجانـب اللـون أو فوقه ، والداكن أمام الفاتح ، والمغطي على الشفاف ، والسميك على المسطح /الشفاف، والباهت المعتم على اللامع المتألق أو بالعكس .

إن اللون الذي يخلطه الباحث فوق طبقة التحضير كأداة أو وسيلة لعمل نماذج الأشكال– بصورة مباشرة –على سطح اللوحة.قد أصبح دائما يجرى وضـعها بشـكل أكثر استواءً وبألوان أكثر تعدداً بجانب بعضها وفوق بعضها البعض.كما في ش(١٤٢)

وفي اللوحات التي يتم تصويرها بغير تعدد لوني ، يدرج الباحـث – داخـل التركيب – اللون على الأرضية بحيث يظهر من الأرضية الغامقة من خـلال اللـون الموضوع على سطح اللوحة . كما في ش(١٤٥) ، ولم يعد تجرى عمليـة أو تكـوين الصياغة أو التشكيل التجسيمي الكامل والدقيق للمنظر ، وكذلك للعمق المكاني فقط من خلال تأثيرات الضوء / الظلال ، أو التصوير المختصر المماثل لما هو منظور ، بـل

استمدوا تأثيرهم بصورة قوية تماما من هذا التراكب الطبقي الذي يمكن – إذا صح القول – من رؤية ما هو داخل أو على سطح الأشياء المصورة .

كما اهتم الباحث بصياغة طبقات الألوان الزيتية الكثيفة ودرجاتها اللونية الساخنة ، لكي تعكس كل معاني القدم والكثافة والقداسة والزمن ، والتأمل الكامن وراء تلك المباني الأثرية ، التي اكتسبت هذه الصفات كلها ، لتواجه الزمن دائما ، وتقهر الفناء وتبقي إلهاما متجدداً . ويظهر اهتمام الباحث بتنويع الملامس ، ففي بعض الأماكن يتم وضع اللون بشكل رقيق وغير سميك ، وبملمس سميك خشن في بعض المواضع الأخرى ، فليس شيئاً جيداً التلوين دائما بشكل قوى أو سميك ؛ حيث أن الاستخدام المسرف لنفس الوسيلة الأسلوبية يؤدي إلى شئ من الرتابة والملل ، كما يقوم الباحث في بعض الأحيان بوضع طبقات اللون فوق بعضها مستعيناً بسكين الألوان ، لجعل نسيج السطح حيوياً نابضاً من ناحية ، تجسيماً وتجسيداً لأشكاله المعمارية من ناحية أخرى ، ومنحها صفة الصلابة وإظهار عوامل الزمن المتغيرة من جهة أخرى .

وبينما تعمل الأماكن اللامعة والفاتحة على التأثير بشفافيتها وزهوها من خلال ضوء متغلغل ، فإن الأجزاء الداكنة لها طبيعة غير براقة وذات كثافة . ومن هذا التضاد نشأت تأثيرات سطحية إضافية ، لم تؤثر فقط وبشكل مستمر على الألوان ؛ بل أيضاً على الأثر العميق من خلال التأكيد والإبراز البصري للتعدد الطبقي .

ومن خلال هذه المحاولات بكل ما يجرى فيها من تعديلات بسيطة ، يستهدف الباحث فيها الوصول إلى أفضل أسلوب يتفق ورؤيته الجمالية والموضوعية . وهذه الإجراءات تشير إلى أن الباحث يحتفظ بدرجة تركيز عالية وكافية أثناء التفكير في الإعداد للعمل الفني حتى يصل إلى النتيجة المطلوبة .

المراجع العربية :

١. آلان باونيس : **الفن الأوروبي الحديث** ، ترجمة فخري خليل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،١٩٩٤.

٢. جوزيف أميل مولر : **الفن في القرن العشرين** ، ترجمة مها خوري ،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،دمشق،١٩٨٨.

٣. جورج كوبلر : **نشأة الفنون الإنسانية** ، ترجمة عبد الملك الناشف ، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ، بيروت،١٩٦٥.

٤. حسن محمد حسن : **الأصول الجمالية للفن الحديث ، تحليل مفصل عن أثر الفلسفة الجمالية القديمة في الاتجاهات الفنية الحديثة** ، دار الفكر العربي ، الجزء الثاني ، ١٩٦١.

٥. حسن محمد حسن : **الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر** ، دار الفكر العربي ، الجزء الأول ، ١٩٧٢.

٦. روبرت جولد ووتر ، ماركو تريفيس : **الفن والفنانون** ، ترجمة مصطفي الصاوي الحويني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧.

٧. زكريا إبراهيم : **برجسون** ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٦.

٨. زكريا إبراهيم : **مشكلة الفن** ، دار مصر للطباعة ، (بدون تاريخ).

٩. سعيد محمد توفيق : **ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور** ، دار التنوير للطباعة والنشر ، لبنان ، ١٩٨٣.

١٠. سمير غريب : **راية الخيال** ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩٣.

١١. شاكر عبد الحميد : **التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني** ، عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠١.

١٢. شاكر عبد الحميد : **العملية الإبداعية في فن التصوير** ، عالم المعرفة ، الكويت ، ٢٠٠١.

١٣. عبد الرحمن بدوي : **ما بعد الطبيعة لأرسطو طاليس** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠.

١٤. عبد الرحمن بدوي : **موسوعة الفلسفة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الجزء الأول والثاني ، الطبعة الأولي ، بيروت ، ١٩٩٦.

١٥. علي الشماط : **تاريخ الفن ، الاتجاهات الرئيسية في فن التصوير**، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، ١٩٩٨.

١٦. محمود أمهز : **الفن التشكيلي المعاصر**،دار المثلث،لبنان، ١٩٧١.

١٧. نعيم عطية : **حصاد الألوان** ، دراسات في الفن التشكيلي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩.

الدوريات العربية :

١. باتريك أولدبرج : **السريالية ، دراسة تاريخية** ، ترجمة مجلة الحياة التشكيلية ، العدد التاسع ، السنة الثالثة ، ١٩٨٢.

٢. ستيفانيا ماساري : **موراندي**،ترجمة شيرين أيبش،مجلة القيم التشكيلية، الأعداد من ٢١ : ٢٨ ، السنة السابعة ،٨٦ : ١٩٨٧.

٣. طارق الشريف : **الميتافيزيقية** ، مجلة الحياة التشكيلية ، الأعداد من ٣٣ : ٤٢ ، دمشق ، سوريا ، ٩٨ : ١٩٩٩.

الرسائل العلمية :

١. أشرف على محمد : **اتجاه الموضوعية الجديدة وأصولها في فن التصوير الألماني الحديث**، رسالة ماجستير ، ١٩٩٩.

٢. هدى محمد سمير : **الواقعية في فن التصوير الأمريكي في القرن العشرين** ، رسالة ماجستير ، ٢٠٠١.

٣. يحيي إبراهيم أحمد : **الشكل والرمز في التصوير السريالي المعاصر في أوروبا** ، رسالة ماجستير ، ١٩٨٤.

المراجع الأجنبية :

مراجع إنجليزي:

1. Christo M. Jeachi--mides, Norman Rosenthal, and Wieland Schmied, **German Art in The 20th Century. Painting and Sculpture (1905-1985)** Royal Academy of Art. 1985. London.
2. Corn Wandu. **Grant Wood (The Regionlist Vision).** Yale University Press, New Haven and London, 1989.
3. David Bathcheler, Briony Fer, and Paul Wood. **Realism, Rationalism, Surrealism, Art Between The Wars.** yale university press – new Haven. London . 1993.
4. Edward Lucie - Smith. **American Realism.** Thames and Hudson. London. 1994.
5. Edward Lucie - Smith. **Art of The 1930.** Rizzoli. New Yourk. 1950.
6. Feldman Edmand Burke **vorities of Visual Experience**. Harry Abrams, New York , Third Edition , 1987.
7. H.H.Arnason and Marla F. Prather. **A History of Modern Art.** Thames and Hudson. London. 1998.
8. Herbert Read. **Aconcise History of Modern Painting.** Thames and Hudson, London. 1995.
9. Hunter Sam. **American Art of . The 20th Century.** Harry.Abrams. New York .N.D.
10. John .H.Baur, **New Art in America.** Graphic Society , Naw York , 1957.
11. Lioyd Goodrich , John I.H.Baur. **American Art of our century**.Frekirk A Praeger, New York , 1961.
12. M.C. Coubrey , Joha **Modern American Painting** , Time Life Books , Amsterdam , 1970/
13. Mathy. Francais **American Realism** , Skira , Geneva , 1978.

14. Otto G. Ocvirk. **Art Fundamentals. Theory and Practice,** W.M.CBrown Publishers Dubuque, Fifth Edition.1985. Iawa. Amarica.

15. Pere Gumferrer. **De Chirico**. Academa Editions .London. 1989.

16. Regent's Wharf. **The 20th Century Art Book**. Phaidon, London , 1996.

17. Renner.Rolf. Gunter. **Hopper**. Taschen. Germany. 1993.

18. Taylor Joshua. **The Fine Art of America.** The University of Chicago Press. London. 1979.

مراجع ألماني :

1. Hannel. Klaus. **Kunst der Gegenwart.**Tushen, Germany. 1988.

2. Hans.Jurgen Buderer, Manfred Fath. **Neue Sachlichkeit.(Bilder auf der suche nach der wirklichkeit figyrative malaiea der zwanziger jahre)** , Prestel verlag munchel . 1994.

3. Sergiusz Michalski. **Neue Sachlichkeit.(Marlerei, Grophik and Photogrophie in Deutschland . 1919 : 1933)** Taschen verlag.Hamburg. 1994.

4. Wieland Schmied. **Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland.1918.1933 .** Fackeltrager – Verlag , Honnover , 1969.

مراجع إيطالي :

1. Dino Fabbri, **Carra, I maestri Del Colore..** Milano 1965.

2. Guide Guiffre, **Giorgio Morandi, I moestri del Novecento.** Sansoni editore..Italy. 1970.

3. Jose Maria Faerna Garcia – Bernejo. **De Chirico.** Parcelona,Spain. 1995.

ملخص الرسالة :

يتكون موضوع الرسالة من بابين ، بالإضافة إلى تجربة الباحث ، **الباب الأول** وعنوانه **مقومات التصوير الميتافيزيقي** يتكون من فصلين ، يتناول **الفصل الأول: الميتافيزيقا كمصطلح ومفهوم** ، حيث يتعرض البحث في البداية لأصل كلمة الميتافيزيقا وأصول هذا المصطلح فلسفيا ابتداءً من تعريف أرسطو للمصطلح منذ العصور القديمة وانتهاءً بأصولها في العصر الحديث ، ومروراً بأصولها في العصور الوسطي الإسلامية ثم المسيحية . وبعد ذلك يتعرض الباحث لميتافيزيقا الفن ، وهي بوجه عام معالجة للفن من رؤية معينة ، من حيث علاقته بالوجود سواء كان بمعناه العام أي الوجود الشامل ، أو بمعناه الخاص أي الوجود الإنساني ؛ فالفن هنا يكون رؤية للوجود والحياة لا رؤية للواقع جزئياً كان أم كلياً .

ولهذا فقد أفادت الميتافيزيقا الحركات الفنية التقدمية في القرن العشرين من ناحية الاهتمام الموضوعي بالمضمون والجوهر للأشياء ،دون التمسك بمظاهر الأشياء وأشكالها السطحية فقد استطاع الفن أن يحقق جانبا مما دعا إليه أفلاطون في فلسفته من حيث التعبير عن الجوهر دون العرض،أو على الأقل الحقيقة النسبية التي يمكن للفنان المعاصر أن يتخيلها،متخذاً في الأداء تلك الأساليب الابتكارية التي قادته إليه تجاربه في البحث عن الجديد المستحدث في الفن ؛ ولكن الفنان المعاصر – مع ذلك – لم يهتم بتحقيق تلك المثالية الجمالية ، حيث اتخذ في الأداء الفني تلك الصورة التي تعمل على إسقاط القيم ، سواء الجمالية منها أو الأخلاقية ما عدا تلك القيمة الميتافيزيقية التي تعبر عما وراء الأشياء .

ثم يتعرض البحث لنشأة وظهور التصوير الميتافيزيقي على يد المصور الإيطالي **جورجيو دي كيريكو** الذي ابتكره منذ عام ١٩١١ ، كما مارسه معه كل من المصورين **كارلوكارا** منذ عام ١٩١٧ ، **وجورج موراندي** منذ عام ١٩١٨ ، فقد قام كل من دي كيريكو وكارا بصياغة مصطلح **التصوير الميتافيزيقي** عام ١٩١٧ ، المؤلف خيالات من الماضي القديم وذكريات التجربة والإحساس بالغموض والبرود والحيرة في تصوير المستحدثات التكنيكية الحديثة بجوار العتيقة . فالأشياء التي

تصورها أعمالهم تبدو مألوفة في الظاهر ، وتختلف أحيانا – عما تمثلــه الســريالية – ولكن رغم ظواهرها الطبيعية ، فهي لم تصور لذاتها ؛ بل جمعت بحيث يوحي تقابلها بعالم خيالي يخيم عليه طابع العزلة والفراغ ، فيثير الخوف والقلق ، عــالم غريــب لا حياة فيه أشبه بعوالم المدن القديمة المهجورة ، وقد يزيد في حجم هذا المناخ الحلمــي الرهيب التركيز على التصوير الإيهامي والمنظور الهابط بحيث تبدو الأشــياء علــى مقربة مدهشة من الناظر . وعن طريق استخدامهم المنظور والإضاءة الغيــر واقعيــة – بغرض أن يحافظوا على قدر من التوازن بين الفراغ المكاني والفــراغ الزمــاني ، كرمز يشير إلى معني الاغتراب بمفهوم زماني مكاني وفي بعد ميتــافيزيقي – حيــث يمتزج الحلم مع الواقع . ولذلك كان للتصوير الميتافيزيقي تأثير كبيــر علــى ظهــور السيريالية ، ولكن الخاصة الشبيهة بالحُلم التي نقلها الفنانين الميتافيزيقيين اختلفت عــن فناني السريالية ؛ لاهتمام فناني الميتافيزيقا بالبناء التصويري والإحســاس المعمــاري القوى المشتق من فن عصر النهضة الإيطالي .

ثم ينتقل البحث لعرض السمات الفنية للتصوير الميتافيزيقي مقدماً في البدايــة البرنامج الفني للتصوير الميتافيزيقي ، والذي يتميز بالأهمية من ثلاث أوجه ؛ **الأول** : من خلال توجهه نحو الأشياء ، ومن جانب آخر من خلال تثبيته للنظر علــى وجــود الشئ بوصفه سحريا ، **الثاني** : من خلال تأكيده علــى اســتاتيكية وجمــود أو ثبــات الأشياء ، وهو ما كان بمثابة الرد على التصاعد الديناميكي للمستقبلية ، وعلى تجزئتها لعالم الأشياء ، **والثالث** : من خلال إبرازه للجانب الميتــافيزيقي ، ألا وهــو الجانــب المبهم والمتجاوز للوجود المجرد للشئ .

كما يوضح البحث هدف التصوير الميتافيزيقي ، وهو الســعي نحــو عــزل الأشياء وتخليصها من كل المتعلقات العادية ، وجعلها تبدو في جوهرها الخالص بدون السياقات أو الارتباطات المصاحبة لها . ومن خلال هذا كان ينبغي من جديد التوصــل إلى شئ بدا لهذه الأشياء أمراً مفقوداً ، وذلك عبر التطورات الأحدث للفن ، كان ينبغي من جديد إظهار طهارة واستقامة الأشياء ، فعلى حين اكتشف كارا تآخيه مع الأشــياء ومن ثم إحساساً يعطي نوعا ما – من الناحية النفسية – من الحرارة للأشــياء . هــذا الشعور قد وجد تضاداً غريباً في لوحات دي كيريكو ، حيث يبــدو الإنســان كدميــة

(كمانيكان) يقف مشدوهاً كالتمثال مركب من أشياء أو جمادات ، وهكذا يمتلك – على مستوى آخر من البرودة والموت – نفس الشخصية الوجودية للأشياء .

ويتناول **الفصل الثاني رواد فن التصوير الميتافيزيقي** ، ويركز البحث على دراسة **جورجيودي كيريكو** باعتباره أهم فناني التصوير الميتافيزيقي ، فيشير البحث لرؤيته الفكرية ولأثر الشعر عليه وعلى تجربته ، ثم يتعرض البحث بالدراسة لسمات أعماله ولأهمية عصر النهضة كأحد مصادر رؤيته الفنية ، ولأهمية إحيائه لوسائل التصور الإيهامي وللمنظور والإضاءة برؤية جديدة ، ولاستخدامه للمانيكان الخشبي بديلاً عن الإنسان ، ولإحيائه للقيم المعمارية في مناظره ، ثم يتناول البحث بالتحليل أعمال المرحلة الميتافيزيقية .

ثم ينتقل البحث لدراسة أعمال ورؤية **كارلوكارا** ، حيث قام بتصوير نفس الأشياء التي صورها دي كيريكو سواء من حيث استخدامه للمانيكان أو مثلثات الرسم والعناصر الهندسية ، حيث وضعهم في الأبعاد المنظورية الثلاث ، وهكذا أصبحت الإشارات والعلاقات في إنتاج كارا ميتافيزيقية ، شأنها من ذلك شأن ما ينتجه دي كيريكو وكأنها معارضات فنية لأعماله .

أما بالنسبة لـ **جورج موراندي** فيتعرض البحث لرؤيته الفنية ، ويتناول لوحات الطبيعة الصامتة التي تتصف بالغموض وربطته بالميتافيزيقا خلال الفترة من ١٩١٨ : ١٩٢٠ حيث صور مجموعة لوحات بها عناصر خشبية هندسية الشكل في علاقات تدعو للتأمل ، حيث تسبح عناصره البسيطة في سكون وعزلة مسلطاً عليها إضاءة تبدو وكأنها نابعة من داخلها ، مجردا عناصره من استخداماتها النفعية ويصورها لذاتها فقط . إن نقله التصويري للأشياء يجرى في استديو التحول من العالم الذي لا روح فيه والخاص بالميتافيزيقا التصويرية إلى تجلي أو ظهور أخير للأشياء غير مرتبطة بالزمن ، والي تحرر أخير للشكل .

وفي **الباب الثاني** الذي يتكون من فصليين تناول الباحث فيهما **أثر التصوير الميتافيزيقي على الواقعية السحرية** ، فيتعرض البحث في **الفصل الأول للواقعية السحرية في ألمانيا** و لأسباب ودوافع ظهور هذا المصطلح ، كما يشير البحث إلى

سمات أعمال فناني الواقعية السحرية التي تدور حول الظهور المتجسد الملئ بالأسرار والغموض للأشياء والأشخاص المصورين في اللوحة ، وهذا أمر يكمن برسوخ من خلال طريقة وأسلوب ترتيب اللوحة ، وعن طريق هذا يجرى التماس التأثير البصري للنقل والتنفيذ الرسومي للأشياء المنظورة ، وعلى وجه الخصوص يجرى مخاطبة هذا الانطباع الذي يحدثه ويخلفه الترتيب والتوالي التركيبي لمفردات اللوحة بجانب بعضها البعض ، أو كما أطلق عليه فرانتس روه "التركيب والتشابك الروحي" ، إن السحر الذي تشعه الأشياء هو نتيجة للانتظام أو للصحة التصويرية للتشكيل والبناء ، فبنية اللوحة تتسم بالسكون وتماسك التركيب ، والمكان يبدو خاليا كما لو كان مفرغاً من الهواء وزجاجياً ، وتقف الأشياء المعزولة متحجرة متصلبة كأنها محنطة في جو من الصمت الرهيب ، وكل شئ يتعلق بالمحيط أو الأجواء جرى استبعاده واستثناءه .

ثم ينتقل البحث لتوضيح أثر التصوير الميتافيزيقي على الواقعية السحرية ، حيث تأثر فناني الواقعية السحرية بتجربة وآراء كل من دي كيريكو وكارا وموراندي تأثراً بالغ الأثر ، حيث وضعت رؤيتهم وأعمالهم الميتافيزيقية حدوداً فكرية ومحورية ارتكز عليها فناني الواقعية السحرية في اتجاههم الفني ، فقد عادلوا تجربتهم الداخلية بتلك الحقيقة الغامضة التي تقع فيما وراء المظهر السطحي للأشياء ، وقد تحدد فهمهم للحقيقة من خلال فكرة وجود جانبي أو وجه آخر سحري غامض للأشياء . حيث أن السر لا يكمن في العالم المصور ؛ ولكنه ينفرد بنفسه خلفه ، كما يتضح ذلك في تصورات أعمال جورجيو دي كيريكو. وقد كانت هذه الآراء مصدر إلهام بالنسبة لفناني الواقعية السحرية ، وحفزت – بطريقة مباشرة – نشاطهم الإبداعي ربما بشكل يفوق أي مذهب أخر . كما جذب الشكل الغريب من التعبير الذي قدمه دي كيريكو – في لوحاته – فناني الواقعية السحرية إليه وجعلتهم يهتمون به ، حيث كانت لوحاته الغامضة بمثابة قصائد يائسة سوداء ؛ لكنها موحية لهم . وقد كان الفنان الحاصلي جورج جروستس همزة الوصل بين دي كيريكو وبين العديد من فناني الواقعية السحرية، فقد تأثر هذا الفنان في أعماله الأولي بالعالم المبهر لدي كيريكو ، فتبدو الملامح الواضحة للميتافيزيقا الخالصة أمراً مميزا لأعماله ، كما نقل دمية الميتافيزيقا – داخل لوحاته التي تصور معا في الحرب ذوي الأطراف الصناعية – إلى فناني

الواقعية السحرية حيث كان للفاصل الميتافيزيقي لديه تأثير كبير على كلاً من دافرنجهاوزن وريدرشيدت وكارل فولكر ... فقد استلهموا واستعاروا الكواليس والخلفيات الرتيبة للمنظر الطبيعي للمدينة ، حيث كان هدفهم تصوير عالم جديد يختلف عن الواقع المرئي ، يتمتع بميزات هندسية ومعمارية مستقلة تماماً عن تمثلنا له ، كأنه موجود أمامنا ومنفصل عنا ، ووجوده راسخ كوجود الواقع الخارجي ، وهو عالم حقيقي أكثر من العالم المرئي ، ولهذا تبدو علاقات الأشكال والألوان متماسكة متينة صلبة رغم كل الخيال الذي استخدموه لخلق هذا العالم .

وعند عقد مقارنات من حيث الشكل بين أعمال دي كيريكو وبين العديد من الأعمال التي تنتمي لتيار الواقعية السحرية ، كما في أعمال **الكسندر كانولدت ورودلف ديشنجر** ، يبدو أنها تقدم البرهان والدليل على تلك الوحدة والتشابه المتعلق بفهم العالم؛ فقد صور **كانولدت** بعض المناظر التي تصور معالم المدينة وأماكنها الزائلة ، وذلك من خلال ميادينها الفسيحة وأقواس بواباتها وطابعها المعماري القديم ، كما تمتلئ مناظره بالأروقة المظلمة التي تتقاطع بظلالها الكثيفة مع مساحات إضاءة مشرقة ترمز للجوانب الكامنة والظاهرة في الوجود الإنساني والكون . كما صور **رودلف ديشنجر** الدمي ككائنات غريبة بديلاً عن الإنسان ، وغلفها بإطار من السكون والعزلة ، وأودع في تكويناته إحساسا بالوحدة والعزلة مصحوباً بجو مشئوم ، وأضفى على تكويناته المفرغة مظاهر الخواء والأسى على فقدان الجلال ، وشعوراً بالتوتر النفسي الصامت؛ فالإنسان كمانيكان أصبح تائهاً بين محاصريه في المدينة التي بناها وجعلها حصناً منيعاً ، ولهذا تكشف أعماله – وكذلك أعمال **ريدرشيدت** – عن شعور بالاغتراب والإنطوائية وبسكون يوحي بعزلة ميتافيزيقية .

وبشكل متكرر تتضح وتظهر الأشياء العينية المتشابكة . وأيضاً الأشخاص والمناظر الطبيعية لبعض ممثلي الواقعية السحرية ، وقد تميزت بالقطع من خلال شخصية وطابع الشئ الملئ بالغموض والذي يشير إلى الوضوح الشديد للحقيقة المرئية والي الأسرار الخافية للأشياء .

فمن إيطاليا ومن خلال فناني الميتافيزيقا نشأت معظم الروابط بفناني الواقعية السحرية في ألمانيا ، ومن المرجح أن يكون من الصعب على واقعيتهم الجديدة أن تجد الذيوع والشهرة ، وذلك دون التأثير الإيطالي ، وبصفة خاصة مثلما يعرف بمفهوم

الميتافيزيقا والأفكار التي جاءت في صحبتها ، والمتعلقة بواقعية قديمة سعت نحو استعادة الأشياء بجديتها وجلالها ودقتها أو صرامتها ، وكانت بمثابة نقطة الانطلاق للواقعية السحرية .

ثم يتم الباحث هذا الفصل بعرض لأعمال ورؤية فناني الواقعية السحرية متناولاً اللوحات التي تصور الإنسان ، وكذلك لوحات المناظر الطبيعية إلى جانب لوحات الطبيعة الصامتة مبيناً وموضحاً أثر التصوير الميتافيزيقي على رؤية وأعمال فناني الواقعية السحرية .

ثم ينتقل البحث في **الفصل الثاني** إلى دراسة **أثر التصوير الميتافيزيقي على الواقعية السحرية في أمريكا** . حيث يشير إلى دوافع ظهور الواقعية السحرية في أمريكا ، فقد استعار فن التصوير الأمريكي في الخمسينيات مذهب الواقعية السحرية كرد فعل تجاه التجريد ، وذلك بواسطة الفنانين **جيرد فرنش وبول كادموس وجورج توكر وأندرو وايث** . وكذلك في بعض مراحل **إيفان أولبرايت وجرانت وود وإدوار هوبر** ؛ حيث كانت واقعيتهم السحرية بمثابة المحاولة – في لحظة تاريخية من الارتباك وعدم الاستقرار الفني في أعقاب ظهور التجريد – من أجل جعل الأشياء من جديد شيئا يمكن لمسه والإمساك به ، واستعادة السيطرة عليه مرة أخرى ، والأكثر من هذا النفاذ والتغلغل فيه روحياً من خلال الملاحظة المخلصة الخالية من الاغترار والعجب ، وإدراكها من خلال كينونتها الذاتية من خلال أسرارها الحقيقية ،ومن إشعاعها الخفيض ، وذلك بهدف إيجاد توجهاً جديداً في عالم أصبح فوضوياً وغير مفهوم ، ومن أجل إدراك وفهم العالم في أكثر ترابطاته الداخلية .

ثم يتناول البحث أصول فناني الواقعية السحرية المتنوعة مركزا على الميتافيزيقا ، بوصفها الأساس الهام الذي يعتبر قوام العمل الفني عندهم ، حيث استفادوا منها من ناحية الاهتمام الموضوعي بالمضمون وجوهر الأشياء دون التمسك بمظاهر الأشياء وأشكالها السطحية ، وبذلك استطاعوا التعبير عن الجوهر دون العرض ، كما تبنوا عناصر فنية من دي كيريكو شكلت الأساس الفني لاتجاههم ، إلا أنهم حوروا هذه الوسائل ، وأخضعوها للتعبير عن أعراض خاصة ، هدفها ليس تجسيداً للأشياء في جوها وإطارها الطبيعي فقط ؛ بل الإثارة والغرابة ، حيث استمدوا من مبادئ التصوير الإيهامي مسرحها الفضائي،وبعض من عناصرها الصورية،وكان لهذا المسرح الحلمي القائم على التقابل اللغزي للأشياء وبما فيها من أضواء وظلال هلوسية أهمية كبرى.

وبفضل هذا التقابل اللاعقلاني بين عناصر التمثيل ، ينتقل المصور **جيرد فرنش** من نموذج العالم الخارجي المرئي إلى النموذج المنبثق عن العالم الداخلي، حيث يعيد الفنان تقويم الأشياء المألوفة ، وتوزيعها على ضوء علاقتها الضمنية والميتافيزيقية ، بعد أن يعزلها عن محيطها الطبيعي ، كما تعودنا أن نراها ويضعها داخل أطر جديدة أكثر تخيلاً وشاعرية ، فالأشياء التي تصورها أعماله تبدو طبيعية مألوفة في الظاهر ، وتختلف أحياناً ولكن رغم ظواهرها الطبيعية فهي لم تصور لذاتها؛ بل جمعت بحيث يوحي تقابلها بعالم خيالي يخيم عليه طابع العزلة والفراغ ، فيثير الخوف والقلق ، عالم غريب لا حياة فيه أشبه بعوالم المدن القديمة المهجورة ، وهو ما يلاحظ كذلك بوضوح في أعمال **إدوارد هوبر** ، فهي مدينة يملؤها الصمت والضياع ، وشعور بغربة الإنسان عن الأشياء المحيطة به ، فقد منح الشكل واقعية ذات طابع ميتافيزيقي توحي بالغموض . كما اشتملت باقي أعمال فناني الواقعية السحرية على خليطاً متنوعاً من الرموز والدلالات الرامية إلى الشعور بالتوتر النفسي والعزلة والاغتراب ، وهي تفيض إحساساً بمأساة الإنسان تجاه مواجهته للمدينة الحديثة ، التي سلبت من وجوده مغزاه وعزلته وأشعرته بوحدته كما في أعمال **جورج توكر وإيفان أوالبرايت وأندروورايث** . كما يتناول البحث علاقة الشكل بالمضمون عند فناني الواقعية السحرية ، ويقدم رؤية وأعمال أهم فنانيها .

ثم يقدم الباحث في النهاية **تجربته الشخصية** في فن التصوير ، والتي تناول فيها تصوير الشخوص ولوحات الزهور والطبيعة الصامتة والمناظر الخلوية ، ثم يضيف في النهاية تجربته الأخيرة في العودة إلى التراث – متمثلاً في أعماله الأخيرة– والتي تتمثل في تصويره لمشاهد ومناظر خلوية من مناطق القاهرة القديمة ، وهي لوحات قام الباحث بتصويرها مباشرة من الطبيعة ، حيث يتفاعل مع خصائص المكان والإضاءات الطبيعية المتغيرة ، ويتمثل فيها التجسد الذي تستحضره اللوحة من أغوار الزمن ، وتتعقب تفاصيله الباقية العريقة وأثر التحولات التي طرأت عليها ، أو التي اكتسبتها هذه الأماكن في الحقيقة من قدمها ومن تمثيلها لعبقرية وعظمة التشييد وروعة الفن المعماري الإسلامي ، وتألق جلال العقيدة التي كانت وستظل صفةً باقية لمصر وشعبها ، كما حاول الباحث من خلال ملاحظاته ومشاهداته للقاهرة القديمة أن يتمكن من التقاط بنية العالم الروحي عبر لوحاته ، وقد أوضح الباحث في تجربته التنفيذ والتقنيات التي استخدمها والمراحل التي يمر بها تنفيذه لهذه الموضوعات .

الخلاصة:

يتكون موضوع الرسالة من بابين ، بالإضافة إلى تجربة الباحث ، **الباب الأول** وعنوانه **مقومات التصوير الميتافيزيقي** ، تناول البحث في **الفصل الأول: الميتافيزيقا كمصطلح ومفهوم** ، حيث يشير الباحث في البداية لأصل كلمة الميتافيزيقا، ويتعرض لميتافيزيقا الفن ، ثم لنشأة وظهور التصوير الميتافيزيقي على يد المصور جورجيو دي كيريكو ثم ينتقل البحث لعرض السمات – وكذلك الأهداف – الفنية للتصوير الميتافيزيقي . ويتناول **الفصل الثاني رواد فن التصوير الميتافيزيقي** ، وهم جورجيو دي كيريكو وكارلو كارا وجورج موراندي ، حيث يتناول البحث تحولهم نحو التصوير الميتافيزيقي ويقدم رؤيتهم وأعمالهم الفنية بالتحليل .

وفي **الباب الثاني** الذي يتكون من فصليين تناول الباحث فيهما **أثر التصوير الميتافيزيقي على الواقعية السحرية** ، فيتعرض البحث في **الفصل الأول للواقعية السحرية في ألمانيا** و لأسباب ودوافع ظهور هذا المصطلح ، كما يشير البحث إلى سمات أعمال فناني الواقعية السحرية التي تدور حول الظهور المتجسد الملئ بالأسرار والغموض للأشياء والأشخاص المصورين في اللوحة . ثم ينتقل البحث لتوضيح أثر التصوير الميتافيزيقي على الواقعية السحرية ، حيث تأثر فناني الواقعية السحرية بتجربة وآراء كل من دي كيريكو وكارا وموراندي تأثراً بالغ الأثر ، حيث وضعت رؤيتهم وأعمالهم الميتافيزيقية حدوداً فكرية ومحورية ارتكز عليها فناني الواقعية السحرية في اتجاههم الفني ، فقد عادلوا تجربتهم الداخلية بتلك الحقيقة الغامضة التي تقع فيما وراء المظهر السطحي للأشياء .

وعند عقد مقارنات من حيث الشكل بين أعمال دي كيريكو وبين العديد من الأعمال التي تنتمي لتيار الواقعية السحرية يتأكد أنها تقدم الدليل والبرهان على تلك الوحدة والتشابه المتعلق بفهم العالم ، فقد استلهموا واستعاروا الكواليس الخلفية الرتيبة للمنظر الطبيعي للمدينة ، حيث صور كانولدت بعض المناظر – مثل دي كيريكو – التي تصور معالم المدينة وأماكنها الزائلة ، وذلك من خلال ميادينها الفسيحة وأقواس بواباتها وطابعها المعماري القديم ، كما تمتلئ مناظره بالأروقة المظلمة التي تتقاطع بظلالها الكثيفة مع مساحات إضاءة مشرقة ترمز للجوانب الكامنة والظاهرة في

الوجود الإنساني والكون . كما صور رودلف ديشنجر الدمي ككائنات غريبة بديلاً عن الإنسان ، وغلفها بإطار من السكون والعزلة ، وأودع في تكويناته إحساسا بالوحدة والعزلة مصحوباً بجو مشئوم ، فالإنسان كمانيكان أصبح تائهاً بين محاصريه في المدينة التي بناها وجعلها حصناً منيعاً ، ولهذا تكشف أعماله – وكذلك أعمال ريدرشيدت – عن شعور بالاغتراب والإنطوائية وبسكون يوحي بعزلة ميتافيزيقية . ثم يعرض هذا الفصل في نهايته رؤية وأعمال فناني الواقعية السحرية مبيناً وموضحاً أثر التصوير الميتافيزيقي على أعمال فناني هذا الاتجاه في ألمانيا .

ثم ينتقل البحث في **الفصل الثاني لدراسة أثر التصوير الميتافيزيقي على الواقعية السحرية في أمريكا** . حيث يشير إلى دوافع ظهور الواقعية السحرية في أمريكا ، فقد استعار فن التصوير الأمريكي هذا الاتجاه كرد فعل تجاه التجريد ، وذلك بواسطة كل من جيردفرنش وبول كادموس وجورج توكر.ثم يتناوله البحث أصول فناني الواقعية السحرية المتنوعة مركزا على الميتافيزيقا ، حيث استفادوا منها من ناحية الاهتمام الموضوعي بالمضمون وجوهر الأشياء دون التمسك بمظاهر الأشياء وأشكالها السطحية ، وبذلك استطاعوا التعبير عن الجوهر دون العرض ، كما يوضح البحث تأثير التصوير الميتافيزيقي على فناني الواقعية السحرية وبخاصة جيردفرنش وبول كادموس وجورج توكر. كما يتناول البحث علاقة الشكل بالمضمون عند فنانين الواقعية السحرية ، ويقدم رؤية وأعمال أهم فنانيها .

ثم يقدم **الباحث** في النهاية **تجربته الأخيرة** المتمثلة في العودة إلى التراث ، والتي تتمثل في تصويره لمناظر خلوية من مناطق القاهرة القديمة ، وهي لوحات يتمثل فيها التجسيد الذي تستحضره اللوحة من أغوار الزمن ، وتتعقب تفاصيله الباقية العريقة وأثار التحولات التي طرأت عليها ، أو التي اكتسبتها هذه الأماكن في الحقيقة من قدمها ومن تمثيلها لعبقرية وعظمة التشييد وروعة فن العمارة الإسلامية ، وتألق جلال العقيدة الذي كان وما يزال صبغة باقية لمصر وشعبها . كما يحاول الباحث من خلال ملاحظته وتأمله لأحياء القاهرة القديمة أن يتمكن من التقاط بنية العامل الروحي عبر لوحاته .

Section II: The Impact of Metaphysical painting on Magic Realism in America:

In which the motives of the birth of Magic Realism in America are explored. The American painters George Tooker, Paul Cadmus and Jurd French have adopted Magic Realism as a reaction against the abstract art. Then , the origins of the artists of Magic Realism are identified with an emphasis on Metaphysics from which they benefited in enhancing the objective concern with the content and essence of subjects over their appearances and superficial farms, thus they have managed to express the essence apart from exposition. The impact of Metaphysical painting on Magic Realism , especially on Jured French. Edward Hooper and George Tooker is clarified. How the artists of Magic Realism related the form with the content is also discussed, with the vision and works of its most significant artists being provided.

Eventually , the research worker conveys his experiment manifested in the return to heritage. In his pictures the Landscape of the ancient Cairo is depicted and the ancient ages are revived in a special embodiment that traces the old remnants magnifying the impacts of the changes occurred, or actually , acquired by these places as a result of its antiquity, such places which are the symbols of the great ingenious construction, charming Islamic architecture and the sublime creed, the everlasting distinctive feature of Egypt and Egyptians. Through his meditation and observance to the districts of ancient Cairo, the research worker seeks a depiction of the structure of the spiritual world in his paintings.

that ambiguous reality which lies beyond the superficial appearance of subjects.

On comparing the form of De Chirico's works with many of the works of Magic Realism, an evident resemblance and sameness in conceiving the world is shown. Alexander Kanldt, for instance, has inspired and simulated the same monotonous backgrounds of the landscape of the country. Like De Chirico, Alexander portrays some of the scenes which represent landmarks and ancient places including its spacious squares and archy gates of the old architectural style. Also the scenes such in din porchs with its profound shadows intersected with the bright areas symbolize both the revealed and concealed aspects of the global and human existence. Furthermore, Rodolf Dischinger substituted dummies for man portraying them as eccentric beings surrounded by an atmosphere of stillness and solitude . Rodolf, also informed all his components with a feeling of loneliness and solitude, and an ominous atmosphere. Man as a dummy is lost and restricted in the country which he himself constructed to be an impregnable fortress. Rodlfs works – and so do Anton Roderscheidt's – reveals a feeling of alienation and stillness that inspires a metaphysical solitude. Eventually, through a review of the vision and works of the artists of Magic Realism, the impact of Metaphysical painting on these artists in Germany is spotlighted.

Abstract

The research comprises two chapters supplied by the research worker's own experiment:

Chapter One:The Constituents of Metaphysical Painting:

Section I: Metaphysics, a Term and Concept:

In which the research worker points out the origin of the word "Metaphysics", then turns to art metaphysics and Metaphysical painting originated with Georgio de Chirico exploring its artistic features and objectives.

Section II: Pioneers of Metaphysical Painting:

Georgio de Chirico, Carlo Carra and George Morandi are acclaimed as the pioneers of such a new form of art, thus their vision and works of art are: worthy of examination and analysis.

Chapter Two : The Impact of Metaphysical painting on Magic Realism:

Section I: Magic Realism in Germany:

The birth of Magic Realism is explored , along with tits motives and the distinctive features found in its works of art. Such features involve a concrete appearance of the depicted subjects, yet an appearance such in ambiguity, mystery and secrets. The impact of Metaphysical painting on Magic Realism is also clarified . Artists of Magic Realism were highly inflund by the experience and vision of De Chirico, Carra and Morandi, whose metaphysical views and works of art were the central speculative basis on which the artists of Magic Realism have leant heavily . Consequently, artists of Magic Realism have identified their inner experience with

depicted directly from nature where he interacts with the features and natural lighting of the place – the landscape of the ancient Cairo is depicted, and the ancient ages are revived in a special embodiment that traces the old remnants magnifying the impacts of the changes occurred, or achually acquired by these places as a result of its antiquity, such places that symbolize the great ingenious construction, charming Islamic architecture and the sublime creed – the everlasting distinctive feature of Egypt and Egyptians. Through meditating on the districts of ancient Cairo, the research worker seeks a depiction of the structure of the spiritual world in his paintings. All the techniques and methods used by the research worker are identified along with the phases he went through in implementing such themes.

Owing to such unintelligible contradiction between the elements, the painter Jured French abandons the model of the external visible world to the one derived from the internal world. The artist reassesses the usual subjects, reclassifies the, in terms of its implacable and metaphysical relations after detaching them from their natural surrounding in which we used to observe them, resetting them in new imaginative poetic frame works. Subjects depicted in Jured's works apparent ally seems familiar and natural, yet they are not depicted for their own sake, instead it is assembled in a contradictory manner that inspires a dreamy imaginative world reigned with solitude and void, thus arousing confusion and anxiety, a lifless world similar to the deserted ancient countries. Edward Hoopers work's manifest the same idea, a country reigned with silence and ruin, and a feeling of man's alienation from the surroundings. Hooper has granted his form a metaphysically featured realism that reflects ambiguity. Other works of Magic Realism artists included a variety of symbols and significance that arouse feedings of psychological tension, solitude reflect man's alienation and misery in the modern country that denied him the meaning of his existence, all manifested in the works of George Tooker. Ivon Albright and Andrew Wythe. How the artists of Magic Realism related the form with the content is clarified along with their vision and works of art.

Finally, the research worker presents his **own experience** in the art of painting adding his recent experiment manifested in the return to heritage. In his recent pictures –the pictures that he

Grand Wood and Edward Hooper whose Magic Realism has been like an endeavoure in a historical period of confusion and artistic instability in the wake of the Abstract art – to restore the touchable visible quality of the subjects and regain control over it, and what is more to spirihally penetrate deeply into it through a sincere observance free from delusion and vanities, to conceive it in terms of its own essence through its true own secrets and gleams with the purpose of establishing a new approach in an unconceivable disordered world, and to conceive the world in terms of its most inner connections.

Origins of the artists of Magic Realism are identified with an emphasis on metaphysics from which they benefited in enhancing the objective concern with the content and essence of subjects over their appearances and superficial forms, thereby they have managed to express the essence without exposition. Since De Chirico's artistic elements have been the basis for the approach of the artists of Magic Realism, they have adopted these element, though they have adjusted them to express special purposes, not only to embody subjects in its essence and natural frame work , but to arouse excitement and exoticism as well. Such is manifested in the depiction pf the space as a setting which they adopted from the principles of suggestive painting along with some of its imaginative elements. The very dreamy setting, which depends upon the mysterious contraction of subjects including its hallucinatory shadows & lights, is granted great significance.

and so do Anton Rodershceidt's – reveals a feeling of alienation and stillness that inspires a metaphysical solitude.

Corporeal interrelated subjects and landscape are repeatedly depicted by artists of Magic Realism, definitely represented in the same ambiguous distinctive character that reveals both the obvious visible truth and the invisible secrets of subjects.

From Italy, through artists of metaphysics, links originated with the Germany artists of Magic Realism, whose new realism has been unlikely to acquire the same popularity and prominence without the Italian influence, specifically in the metaphysical sense that asserts the nations about an ancient realism that has sought to revive the subject in its seriousness, sublimity, accuracy and rigid ness, a realism which has been considered the basis for Magic Realism.

Eventually, this section ends up with a display of the works and vision of the artists of Magic Realism exploring pictures of man, landscape and silent nature , with the impact of Metaphysical Painting on the vision and works of Magic Realism being highlighted.

Section II: The impact of Metaphysical Painting on Magic Realism in American:

Motives of the birth of Magic Realism in America are identified. In the fifties, the American art of Painting has adopted Magic Realism as a reaction against the abstract art, through the painters Jured French, Paul Cadmus, George Tooker and Andrew Wyeth. Also through some phases of the works of Ivan Albright,

Their objective has been to depict a new world that varies from the visible one, a world of geometrical architectural peculiarities which are to tally independent of the usual representation a world which do exist in our eyes, yet separated from us, firmly exists as the external reality exists, and is more real than the visible one. Despite this whole fantasy in creating such world, a great extent of coherence and firmness is felt in the relations behave the shapes and colours.

On comparing the forms of De Chirico's works with many of the works of Magic Realism, an evident resemblance and sameness in conceiving the world is shown. Alexander Kanldt, for instance, has inspired and simulated the same monotonous backgrounds of the country Landscape. Like De Chirico, Alexander portrays some of the scenes which represent the landmarks and ancient places including its spacrius squares and archy gaks of the old architectural style. Additionally, the scenes rich in dim porches, with its profound shadows being intersected with the bright areas, symbolize the revealed and concealed aspects of the global and human existence. Rodolf Dischinger, on the other hand, substituted dummies for man portraying them as eccentric beings surrounded by an atmosphere of stillness and solitude . Rodolf, also informed all his components with a feeling of loneliness and solitude in an ominous atmosphere , and dusting wished the Rollow elements with aspects of meaningless and sorrow over the loss of sublimity. Man as a dummy is lost and restricted in the country which he himself constructed to be an impregnable fortress. Rodlf's works

Chirico, Carra and Morandi, they leant heavily on their metaphysical vision and works of art and considered it the central speculative brass for their artistic approach. Artists of Magic Realism have equated their inner experience with that ambiguous reality which lies beyond the superficial appearance of subjects, they conceived the truth through the notion that some ambiguous magical aspect of the subjects do exist. According to the vision and works of Georgio de Chirico, the secret is not seated in the visible world, but stands alone beyond that world.

Such have been the very vision and views which inspired the artists of Magic Realism, and stimulated – directly – probably move than any movement, their creative works. Moreover, De Chirico's innovative style of expression charmed them resulting in an extreme concern of such a style. De Chirico's ambiguous pictures have been dull pessimistic poems for the artists of Magic Realism, yet they found their inspiration in them. The painter George Grosz has played the part of a connecting link between De Chirico and many of the artists of Magical Realism. As Grosz, in his first works. Has been obviously influenced by Chirico's impressive world, the features of pure metaphysics distinguished his works much, besides, he related the metaphysical dummy – through his pictures depicting handicapped people of wars with artificial limbs – to the artists of Magic Realism. Such is clearly manifested in Davringhousen, Rederscheidt and Karl Volker... who have been greatly influenced by the metaphysical phase, simulating and inspiring the monotonous backgrounds of the country landscape.

abandon the soulless world of Metaphysical Painting to a world where the subjects enjoy a timeless absolute appearance, and the form is absolutely liberated.

Chapter Two:

The Impact of Metaphysical Painting On Magic Realism:

Section I: Magic Realism in Germany:

The birth of Magic Realism in Germany is explored along wit its motives and distinctive features. Such features involve the concrete appearance of the subjects depicted in the pictures, yet an appearance rich in ambiguity, mystery and secrets a fact firmly established through the style of arrangement in the picture. Through such arrangement, the visual impression of rendering the visible subjects occurs, in other words, the arrangement of the elements of a picture and their synthetic succession one elements beside the other create a certain impression. It is a " a spiritual synthesis and intermingling" as Frantz Roh called it.

The magic spreaded over by the subjects results from the sound organized depiction of the construction and formulation.

The structure of the pictures enjoys stillness and coherent synthesis the places looks glassy and empty as vacuums, and the isolated subjects stand petrified , as if mummified, in an atmosphere of terrible silence with every relevant environment or surrounding being excluded.

Subsequently, the impact of Metaphysical Painting on Magic Realism is clarified . Since the artists of Magic Realism have been highly influenced by the experience and vision of each of De

Section II: Pioneers of Metaphysical Painting:

Focusing on Georgio de Chirico, most significant artist of Metaphysical Painting , the research displays his speculative vision, experience and the features distinguishing his works of art being influenced and inspired by poetry and the Renaissance.

Furthernore, De Chirico's significant attempts to inventively revive styles of suggestive painting, perspective, and to substitute the woody dummy for man, and to restore the architectural quality in his scenes, those attempts are worthy of detailed examination, work of the metaphysical phase are, then, analyzed.

Works and vision of Carlo Carra are explored too. Carlo influenced by De Chirico, has depicted the dummy, triangles and geometrical elements setting them in a three dimensional perspective.

Similar to De Chirico's signals and relations, Carra's have become metaphysical ones manifested in his productions.

As for George Morandi, his artistic vision is embodied through his pictures of silent nature rich in ambiguity, magnifying the influence of metaphysics on his works throughout the period since 1918 to 1920. Morandi painted a collection of pictures with a specially related Geometrically shaped woody elements that stimulates meditation. His simples elements flow in an atmosphere of stillness and solitude spot lit with some sort of light that seems to be emerging from inside the very elements.

A part from any utilitarian depiction , Morandi portrays the subjects for their own sake, his rendering occurs in an attempt to

painting constriction and deep feeling for architecture they inspired from the Italian renaissance age.

A survey of the artistic features of metaphysical painting is, then, provided through the artistic programme of metaphysical painting , the significance of which is determined in three aspects: **Firstly,** its approach to the subjects on one hand, and its ability to fix the eye on the existence of the subject as magical on the other hand. **Secondly,** its emphasis on the static, fixed and rigid state of the subjects as a reaction against the dynamic ascending of futurism and its dissociation to the world of subjects. **Thirdly,** its accentuation of the metaphysical aspect of subjects, the same ambiguous aspect which extends beyond their abstract existence.

The objective of metaphysical painting is highlighted being an en devours to liberate the subjects from their related atmosphere embodying them in their pure essence apart from their usual associations. The expression of such an essence required modern developments of art, once more the purity and righteousness of the subjects needed to come to light. While Carra has felt an affection for the subjects, which psychologically them some sort of warmth, in De Chirico's pichures this feeling severly varies, man is portrayed as a dummy, a rigid statue pf inorganic bodies, thus possess on another level of coolness and death the same character of existence of the things.

The research then, moves to give an account of the birth of Metaphysical panting through the Italian painter Geirgio de Chirico in 1911, and has also, been practiced by the painters Carlo Carra since 1917 and George Morandi since 1918. Both de Chirico and Carra have formulated the term "Methaphsical painting" in 1917, the very term which involves visions of the ancient ages, memories of experience and feelings of ambiguity , coolness and confusion in portraying the recent technical novelties along with the old ones. Subjects depicted in their works of art seem superficially familiar- and sometimes varies from the ones depicted by surrealism- despite their natural phenomena, they are not depicted for their own sate, but assembled in a certain contradictory manner that is meant to create an imaginative world reigned with solitude and desolation stimulating both anxiety and distress.

A lifeless queer world that much resembles that of the deserted ancient countries. Such terribly dreamy atmosphere may be aggravated by the emphasis on suggestive painting and descending perspective so as to render the subject extremely close to the viewer. In an attempt to maintain some extent of balance between the local and temporal void. Unreal perspective and lighting are used symbolizing the meaning of alienation from time and place in a metaphysical dimension where reality and fantasy are intermingled. Thus, Metaphysical painting has notably influenced the birth of surrealism. However, the dreamy peculiarity of the artists of metaphysical painting has remained a distinctive feature of their own, they have always been concerned with the

Summary

The research comprises two chapters supplied by the research worker's experiment in painting:

<u>Chapter One:</u> The Constituents of Metaphysical Painting:

Section I: Metaphysics, a Term and Concept:

Initially, the philosophical origin of the word Metaphysic's is explored, starting from Aristotle's definition in the old ages, through its origins in the middle Islamic and Christian ages, until its origins in the modern ages. Art metaphysics is, then, defined generally as the treatment of art from a certain vision with respect to its relation with existence, whether the comprehensive existence in general, or the human existence in particular. Hence, art here is a vision of life and existence , not of the whole or partial reality.

Therefore, the progressive artistic movements of the twentieth century have benefited from metaphysics, as to enhancing the objective concern with content and essence of the subjects over their appearances and superficial form. Art, here, partially attains plato's call for the expression of the essence without exposition, or at least expressing the relative truth which can be imagined by the contemporary artist by means of exploiting , in his performance, the innovative styles he attained through his experience in pursuit of new methods in arts. Never the less, the contemporary artist has not been concerned with attaining such aesthetic Idealism, instead he adopted, in his performance, the very image that neglects both the aesthetic and moral qualities save the metaphysical one of which expression extends to beyond the mere appearance of the subjects.

